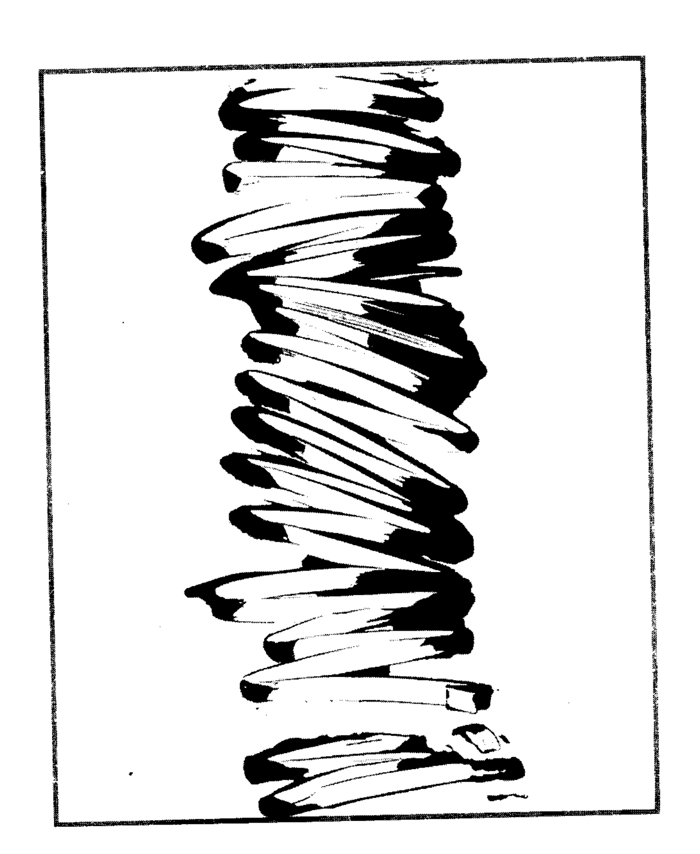


دراسات فى أدبيات
الفن التشكيلى
فى مصر
الفنون الجميلة
مختار العطار
دراسات اكاديمية
دراسات خاصة
عرض كتب
رواد وطليعة

دراسات فى أدبيات الفن التشكيلى



الفنون الجميلة

تأليف : - مختار العطار

تصميم الغلاف : - د. سامى رافع

الإخراج الفنى : - محمد المحجوب



الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠٠٢

إهــداء

إلى محبى الفنون الجميلة فى بلادنا

ا. مختار العطار



مقدمة

لم تعد الثقافة بمعناها المعرفى ترفا بالنسبة لخريجى الجامعات وطلبتها وطلبة المدارس الثانوية. مضى الزمن الذى كان فيه الطبيب والمهندس ورجل القانون ورجل الاعمال سجين تخصصه. ينبغى للجميع فى العصر الحديث أن يتذوقوا الفنون والآداب بأنواعها: لوحات وتماثيل وموسيقى ورقص ومسرح وسينما وشعر وأدب. مثل هذا التذوق سمة من سمات الانسان يختلف بها عن سائر الكائنات، فاللمسات الفنية تحول المأوى إلى بيت وإذا كان الانسان حيوانا مفكرا ومتكلما، فهو ينفرد ايضا بكونه فنانا. لقد اجمع علماء النفس على أن كل إنسان فنان بطبعه لكنه يختلف فى الدرجة.

الدراسات الأكاديمية التى نسوقها هنا تعتبر من طرائف المعلومات العامة المستقاة من القواميس ودوائر المعارف. أما الدراسات الخاصة فهى من نفس النسيج لكنها تعنى بالمجتمع المصرى. أما الكتب المعروضة فتتخذ شكلا بسيطا بعيدا عن التقعر وضيق الأفق، الطبيب والمهندس ورجل القانون ورجل الأعمال وغيرهم من اصحاب المهن المتخصصة، يحتاجون لتلك المعارف لاضفاء الجو الروحى على مجالسهم مع أقرانهم أو مع التخصصات الأخرى، كما أنها دعوى لاستكمال مقومات البيت الحضارى، حيث يولد الاطفال الذين يصنعون أجيال المستقبل التى ستصنع بدورها الألف الثالثة للميلاد.

ينبغى لهذا البيت أن يقوم على دعائم تتصدرها مكتبة تضم تنويعات من المعرفة، وأعمالا فنية منزهة عن الغرض تزرع فى النفوس المواقف الاستطيقية (الجمالية) والمتعة العقلية، وكائنات حية أخرى كنباتات الظل الجميلة والحيوانات الآليفة وطيور الزينة. فضلا عن الكمبيوتر والانترنت التى تعتبر نافذة على العالم.

أن الألمام بشئ من المعرفة عن كل شئ، يضفى على الإنسان صفة أطلقوا عليها فى عصر الرينسانس (النهضة) مصطلح «جنتلمان»، اتخذوا لها مثالا آنذاك «ليوناردو دافنشى» العبقرى الذى ورد ذكره ضمن الدراسات الأكاديمية، فهو صاحب الفضل فى تغيير نظرة المجتمع الذى كان يعتبر الفنان مجرد حرفى....

مختار العطار

• الفصل الأول

دراسات أكاديمية



تأريخ.. تاريخ الفن

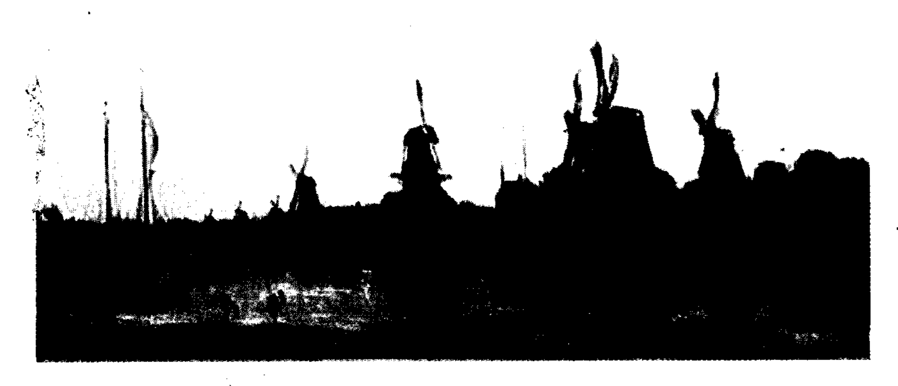
تاريخ الفنون معروف للمجتمعات الانسانية منذ أمد بعيد، لكنه لم يتخذ شكلا متكاملا إلا مؤخرا، حين تحلّى المؤرخون بوضوح الرؤية والالمام بالتطور والتغير الثقافى، وأثره فى الحركة الفنية شكلا وموضوعا.

كان عليهم ان يستبعدوا المعلومات المستقاة من الأدلة السياحية وكاتالوجات المعارض وتواريخ حياة الفنانين، بالرغم من الأهمية البالغة لتلك البيانات، لأن هناك فرقا بين عملية التأريخ وبين التاريخ نفسه فالأولى تقوم على تحليل الأحداث وتصوير الجو العام الذى يمضى فيه التاريخ، بينما يعتمد الثانى على تسجيل الأحداث ذاتها فى تتابعها الزمنى الجامد،

درس الغناء : للفنان لوتريك (١٨٦٤ - ١٩٠٣) ألوان زيتية علي كرتون (٥٧,٥ × ٦٩) عليها توقيع الفنان مثبت علي خشب مساحته (٧٧,٥×٧٠سم) .

كما أن عمل المؤرخ يجيب على تساؤلات مثل: كيف؟ ولماذا؟ بينما يعالج التاريخ الاجابة على متى؟ وأين؟ هكذا تكون الاحداث مجرد شواهد لعمل المؤرخ، ابان تحليله وتفسيره لمسار التاريخ.

لتفادى الخلط بين عملية التأريخ وحصيلتها وهى التاريخ. ابتكر المؤرخون لمهمتهم وسيلة جادة يعوّل عليها، ولو أنها ليست الوحيدة فى هذا المضمار، اعتمدوا على الملاحظة الدقيقة لخصائص العمل الفنى وتفاصيله، عن طريق التعريف بالمصادر البصرية التى استند إليها الفنان حين أبدع عملا معينا، مع احاطة هذا



الطواحين على نهر «الميز» بهولندا للفنان الفرنسي دوبيني (١٨٧٨ - ١٨٨٧) ألوان زيتية على خشب (٣٨ ×٦٨) عليها توقيع الفنان وتاريخها ١٨٧٢ .

التعريف بطرح نظرى منطقى، يوشح ارتباطات المصادر البصرية، كما حدث حين ربط المؤرخون بين عصر النهضة والآثار الاغريقية الرومانية.

لكى يبلغ مؤرخو الفن الحديث مثل هذا الاتزان الفريد، ويزيحوا الستار عن المثيرات الخصبة التى دفعت اليه، نسجوا على منوال التقاليد الراسخة للنقد الأدبى، اذ لجأوا إلى جمع الحقائق عن مجموعة من الأعمال الفنية التى يمكن ترتيبها زمنيا كالعادة أو من خلال وجهة نظر معينة، بهدف الوصول إلى ضرب من التسلسل الروائى للأحداث. كما أوجدوا علاقات بين الفنون الحديثة والآثار الطاعنة فى القدم. كفنون البدائيين وانسان ما قبل التاريخ.

تمكن المؤرخون بهذه الوسائل من تفسير الأعمال الفنية وتقييمها، وأصبح لتاريخ الفن تقنية خاصة فى البحث، ومفردات لغوية وصفية لتعكس طبيعة المواد التى يستخدمها المؤرخون، كأثبات زمن ابداع لوحة عن طريق التحليل المعملى للخشب الذى رسمت عليه أو القماش. والتعرف على القيم الملموسة، والاستعانة برأى الخبراء فى درجة المرتبة التى يندرج فيها أسلوب الفنان، بصرف النظر عن مدى أهمية اسم صاحب التوقيع، فهم يتعاملون مع اللوحة كما لو



الرسام الأسبانى : جويا (١٧٤٦ - ١٨٢٨) ، السجين - حفر ٩,٥ × ٧,٣سم .

كانت مجهولة الهوية. وهو أمر يختلط فيه عمل المؤرخ بعمل الناقد الا أن الحقائق المستخلصة بهذه الطرق الدقيقة قد تفضى إلى آراء ذاتية غير موضوعية. فقد ينكر البعض تفسير وتقييم عمل فنى بناء على دوافع انفعالية ولا يوجد فى الشواهد المادية ما يدحض هذا الانكار.

•

ويمكن وضع تاريخ للفنون استنادا إلى كتابات سابقة تتضمن رؤية واضحة، فتاريخ الفن فى مراحله الأولى، لم يكن فراغا قائما بذاته من العلوم الانسانية كما هو الحال الآن، لكن بعض الكتابات القديمة حول الفن وممارسيه، مازالت تشهد بأن اصحابها كانوا على وعى بتطور الأساليب الفنية، فقد كتب «بلينى» الأكبر - وهو يونانى عاش بين عامى ٢٣، ٧٣ ميلادية - عن نخبة من الفنانين وأعمالهم ضمن مؤلف بعنوان «التاريخ الطبيعى» كانت البداية حديثا عن الخامات التى يستخدمها الفنانون فى ابداعهم، ثم أفضى به الاسترسال إلى الكتابة عن تاريخ فن تشكيل

التماثيل، حين تناول بحديثه الأحجار واستخداماتها الانسانية. ذكر فى هذا السياق تعريفا بمشاهير المثالين ووصفا لنماذج من ابداعهم، ووضع اطاراً لتطور هذا الابداع، وخلال القرن الأول الميلادى، وضع فيتروفيوس مؤلفا عن فن العمارة، أفرد فيه فقرة على جانب كبير من الأهمية، عالج فيها الدور الزخرفى للتصوير الجدارى (الفريسكو) وكيف تغيرت أساليبه حتى هبط مستواه، وتحول إلى اشكال نمطية مكررة.

توقفت تقريبا الكتابات المتعلقة بتاريخ الفن بعد انهيار الامبراطورية الرومانية وبداية العصور الوسطى، لم ينظر إلى تاريخ الفن على أنه من الموضوعات الأدبية الجديرة بالاهتمام، اللهم سوى العديد من المعالجات الوصفية والعبارات المتفرقة التى تفضل عملا فنيا على آخر لأسباب جمالية (استطيقية) اضافة إلى الكتب التى ألفها فنانون على هيئة تعليمات للمشتغلين بالمهنة. لم تظهر الكتابات الجادة قبل القرن الخامس عشر، فقد وضعها مشاهير فنانى عصر النهضة وآخرون، واتسمت بالوعى الكامل وروح التجديد للمعايير القديمة، وكانوا هم أنفسهم جزءًا منها.

أدركوا حتمية وجود تاريخ للفن لتدعيم مكانته كنشاط انسانى. وكان المثال الفلورنسى: لورينزو جبيرتى (١٣٧٨ - ١٤٥٥م) من رواد هذه المهمة حين أصدر كتاب التعليقات، وخرج فيه على التناول التقليدى لتاريخ حياة الفنانين على أنه تاريخ الفن. الأسلوب الذى كان متبعا بحزم منذ منتصف القرن الرابع عشر على يد الشاعر «بترارك»، حتى منتصف القرن السادس عشر فى كتابات المثال والرسام «فازارى»، فالمعالجات التى ظهرت فى هذه الحقبة. كانت تنسب التغيرات العظمى فى الحركة الفنية للتصرفات الفردية للكبار الفنانين، وليس للتغير الثقافى الذى يطرأ على المجتمع الانسانى.

حفل القرن الخامس عشر بعدة نظريات فى تاريخ الفن. لكن الايطالى «جورجيو فازارى» (١٥١١/ ١٥٧٤) كان صاحب القدح المعلى. بكتابه العمدة: حياة الفنانين سنة ١٥٥٠م تجلت عبقريته فى ابتكار «مفهوم» ان كبار الفنانين أناس عاديون وليست حياتهم وأعمالهم سوى تجسيد لعصرهم ومايعتوره من تطور ثقافى استلهم هذا «المفهوم» من تحلل النمو العضوى للطبيعة.

رأى أن الفن كالكائن البشرى سواء بسواء. له دورة حياة ومراحل نمو: طفولة وشباب ونضج، وطفولة الفن فى عصر النهضة كانت على ايام الرسام الملون:

تشيما بوى (١٢٤٠ - ١٣٠١م) تطور إلى الفتوة ثم وصل إلى النضج الكامل فى شخصية وأعمال ميكلا نجلو (١٤٧٥ - ١٥٦٤م)، وهى المرحلة التى عاصرها فازارى ولم يمتد به العمر ليشهد مابعدهامن اضمحلال.

كان مفهوم «فازارى» مقنعا جدا، حتى أن المؤرخين الذين أتوا بعده، نسجوا على منوال التحليل العضوى للحركة الفنية وكيف تصل إلى قمة النضج، ثم أضافوا إلى دورة النمو مرحلة ما بعد القمة، وهى مرحلة الاضمحلال استطرادا لنفس المفهوم.

إختلطت الأمور ابان القرن السابع عشر، وأصبح من العسير التمييز بين تاريخ الفن والنقد الفنى والتعليق على الأعمال لكن المؤلفات التاريخية العظمى فى ذلك الحين، اقتفت خطوات فازارى فى التفريق بين القضايا الكبرى فى تطور الرسم والتلوين والعمارة وتشكيل التماثيل من ناحية، وبين المشكلات الصغيرة المتعلقة بالخامات وحرفية الممارسة من ناحية أخرى، وخلال القرن الثامن عشر. ازداد المؤرخون تمرسا فى أدائهم، فاستندوا بشكل واسع إلى الأرشيف ومختلف أنواع الوثائق.

وفى عام ١٦٧٢م، صدر كتاب «حياة الحداثيين من الرسامين والمثالين والمعماريين» للمؤرخ الايطالى «جيوفانى بلورى، فكان مدخلا للتاريخ، مختلفا عن الأسلوب الشامل الذى ابتكره جورجيو فازارى، اختار بلورى شخصياته من بين الفنانين المعترف بهم، وتناول حياتهم من عدة زوايا، تحدث فى سياقها عن الاتجاه التلفيقى (ماناريزم) كظاهرة اضمحلال عقب الذروة الرفيعة، التى بلغها الفن فى عصر النهضة بين عامى (١٥٠٠ و١٥٢٠م) وأوضح أن التلفيقية ضرب من التجديد، ظهر عند الرسام الملون هانيبال كراتشى (١٥٦٠ - ١٦٠٩م) وبلغ منتهاه فى لوحات كارلو ماراتا (١٦٢٥ - ١٧١٣م).

.. ومضى المؤرخون فى طريق التجويد والدراسات الأكثر احكاما، وتحددت رويدا رويدا فروق واضحة بين العلوم الانسانية الثلاثة المتداخلة، تاريخ الفن.. وتاريخ حياة الفنانين.. والنقد الفنى...

التغيير الثقافى .. والابداع الفنى

.. العلاقة بين الفن والناس. قضية اجتماعية تعترض مسيرتنا الثقافية نحو الغد الذى نرجوه. والفن المقصود هو اللوحات والتماثيل والأوانى والتشكيلات المستحدثة التى يدخلها معظم النقاد وعلماء الجمال في باب اللافن. والناس هم المجتمع الذى يحيا فيه الفنان، سواء كانوا ذوّاقة أو مقتنين أو مستثمرين أو اعلاميين..

ثمة فجوة ملحوظة تفصل بين معارض الفنون المرئية، وجماهير المتعلمين والخريجين وشباب الطلبة، بل والفنانين من مختلف التخصصات الأخرى كالأدباء والشعراء والموسيقيين والممثلين. تزدحم أمسيات الافتتاح بالفنانين التشكيليين أنفسهم، مع لفيف من مدرسى الفنون وطلابّها، ثم لا يزور المكان طوال الأيام سوى قلّة من النقاد والصحفيين والمثقفين والأثرياء والوسطاء والمستثمرين، بالرغم من أن القاهرة والاسكندرية - ودعك من الأقاليم الآن - تحفلان بما لا يقل عن ثلاثين قاعة عرض رسمية مجانية، ومثلها خاصة يديرها محترفون، وقريب من هذا العدد مراكز ثقافية أجنبية تفتح أبوابها للعروض المصرية. تنشغل تلك القاعات جميعا على مدار العام صيفا وشتاء. فالفنانون كثيرون. يتمتع قرابة الثلاثة آلاف بعضوية النقابة يبدو منهم على الساحة خمسمائة عاملين نشطين وينتظر مثلهم عسى أن تتاح له فرصة للعرض هنا أو هناك، ربما فى بهو فندق كبير أو مقهى.

ولا تدخر وزارة الثقافة وسعا فى انفاق مئات الألوف بل الملايين، على تنشيط الحركة المرئية، ببناء المتاحف واقامة البيناليات الدولية والترياناليات والمعارض العامة، وعقد المسابقات واحياء المناسبات. فضلا عن تغطية تفرغ الفنانين ومنحهم مراسم ومشاغل فى العمائر الأثرية، والإنفاق على عروضهم خارج البلاد. وتشجيعهم باقتناء أعمالهم لإثراء المتاحف وتجميل مكاتب كبار موظفى الدولة



لوحة زيتية طبيعية صامتة للرسام الفرنسي: بول سيزان تبين أسلوب مابعد الانطباعية الذي غير وجه الفن الجميل فى القرن العشرين.

ومراكزنا الثقافية وسفاراتنا فى الخارج و... و... وغير ذلك من وسائل التشجيع والتدعيم وازكاء الروح فى الحركة النقدية ادراكا منها بأنه لا حركة فنية بدون حركة نقدية. ما زالت الهوّة فسيحة رغم كل ذلك بين الفنان والناس لماذا؟

من السهل على الفنان لكى يريح ضميره أن يلقى باللوم على الناس! إلا أن هذا لن يحل المشكلة. من السهل أن نتهم المجتمع كله بعدم الوعى، والعجز عن بلوغ المستويات الحداثية الرفيعة التى بلغتها الممارسات التشكيلية التى تغص بها معارض الدولة كصالون الشباب والمعرض القومى. لكن لعل هذا الزعم وجد ردا عكسيا فى قول الشاعر المهجرى: ايليا أبو ماضى: ما ملأت دربى الأشواك، ان الأشواك لفى قلبى! أو فى قول شكسبير: إن الخطأ ياعزيزى بروتس ليس فى مقدراتنا، إنما هو فى أنفسنا!

لا يجدربأى ذكى أن يتصور أنه عبقرى فى مجتمع من المتخلفين. لا ينبغى أن تنقطع الشعرة التى تشده إلى شعبه وناسه. ستضيق الفجوة بين الفنان والمتلقى اذا أدرك الفنان طبيعة العلاقة بين كل منهما والآخر. كلاهما عضوان فى مجتمع واحد لا فكاك لهما منه. تضمهما ثقافة مشتركة لا يمكن لواحد منهما أن يخرج عن

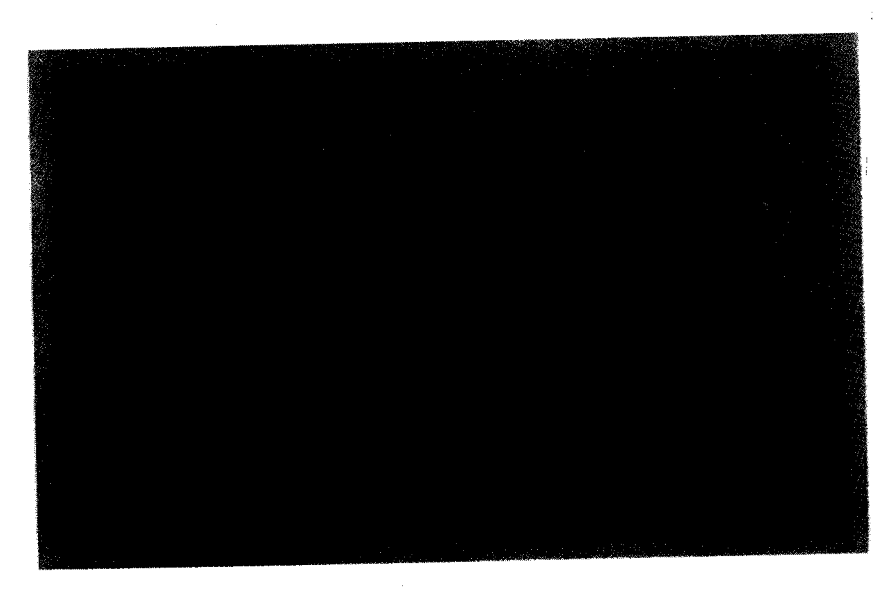
اطارها، مهما تصور أنه نجح فى ذلك. فالفنانون والأدباء والعلماء هم طليعة المجتمع وواجهته التقدمية، وقادته إلى حياة أفضل. وهم نتاج ثقافة واحدة فى التحليل النهائى.

نستطيع أن نتقصّى جذور الجفوة بين الفنان والمتلقى، اذا اتفقنا على تعريف اجرائى لكل منهما. ولابد أن نبادر بايضاح أن المجتمع البشرى ليس المجموع العددى البسيط لسكان بقعة من الأرض إنما هو ثقافة معينة يسهم فى اقامتها وتطويرها هؤلاء البشر، وتتخذ سمات تختلف فى كثير من أبعادها عن سمات ثقافات المجتمعات الأخرى. فقوامها الدين واللغة والعادات والتقاليد والتراث ومظاهر الحضارة المادية وطريقة الحياة، وتأثيرات البيئة الجغرافية والمناخ والقيم الخلقية. والفنون والآداب التى تسفر عنها هذه العوامل، تختلف باختلاف الثقافات والمجتمعات وإن تشابهت فى جانبها الانسانى، وليس هناك أى وجود لفن مطلق فى عالم المثل الذى تحدث عنه الفيلسوف الاغريقى أفلاطون (٤٢٩ ق.م – ٣٤٧ق.م) منذ آلاف السنين.

من أسباب الفرقة بين الفنان والمتلقى فى بلادنا، أن كثيرين من الفنانين يتقمصون ثقافات غير ثقافتنا، بدعوى عالمية المجتمع الانسانى. وأن عصر الاتصال والمعلومات قد حول الكرة الأرضية إلى قرية صغيرة. ما يجرى فى طرفها الشمالى ينتقل فى لحظة إلى الطرف الجنوبى. من هذا المنطلق، تقمّص العائدون من أوروبا وأمريكا الثقافات التى بعثوا اليها، وهى تختلف عن ثقافة المتلقى المصرى. قد يكون القول بعالمية الثقافة صحيحا بالنسبة للصفوة فى شتّى المجتمعات. فالعالم ينقسم بالنسبة

الرسام الهولندى : رمبرانت (١٦٠٦ - ١٦٦٩) - الفلاح وزوجته وولده حفر - ١١ × ٩ سم.

لهم إلى شرائح أفقية، لا فرق فيه بين الصفوة هنا وهناك. فشخصية مصرية مثل بطرس غالى، تستطيع أن تتولى واحدا من أرفع المناصب السياسية العالمية. تولاه من قبله دى كويلار من بيرو، وفالدهايم من النمسا، وسبقهما اليه شخصيات من مختلف الثقافات. لكن هذا لا يمنع حقيقة التقسيم الرأسى للثقافات بمفهومها الاجتماعى الواسع. فبينما توجد مجتمعات كالولايات المتحدة تتحكم من بعد فى مركبات الفضاء، توجد مجتمعات أفريقية تحيا ثقافة العصر الزراعي أو الحجرى كقبائل الإيبو واليوروبا فى الغرب والزولو والبانتو فى الجنوب.. وغيرها الكثير.



المتلقى الذى نعنيه، ليس من الصفوة التى تعد على أصابع الأيدى، بل هو جمهرة المثقفين والمتعلمين والعاملين فى المؤسسات التعليمية والاعلامية والانتاجية ،ورجال الأعمال، والفنانين والذواقة من مختلف النوعيات والعلماء.. الخ. أما العمال والفلاحون فلهم فنونهم الخاصة التى نطلق عليها «فنون شعبية» وهى ليست فنونا ابداعية، بل أمشق متوارثة عبر العصور كزخارف الوشم وعربات الكارو والباعة المتجولين. تتغير أنماطها ببطء شديد عبر عشرات السنين. كلما وصل التغير من سطح المجتمع إلى أعماقه حيث يعيشون، فى اطار ثقافى خاص يلتقى مع الاطار العام فى الأساسيات، كالدين واللغة وبعض العادات والتقاليد. لهم فنانوهم المرئيون وأدباؤهم وموسيقيوهم وشعراؤهم. وحين حاول الفنانون الدارسون توسيع دائرة جمهورهم، وجهوا ابداعهم إلى رجل الشارع فى المدينة بما يسمى: «بوب آرت» –

أى الفن من خلال الثقافة الشائعة (بوبيولار كالتشر آرت). فتضمنت لوحاتهم عناصر اعلانات السينما وواجهات الدكاكين والسيارات والدراجات البخارية.. وكل ما يستقى منه رجل الشارع ثقافته الفنية.

.. هنا .. يصل بنا الحديث إلى تعريفات اجرائية لماهيّة الفن ومهمّة الفنان. فالفن هو ضرب من الابداع كالاختراعات والاكتشافات العملية والابتكارات الأدبية،



الرسام الفرنسي : اوجين ديلاكروا (١٧٩٨ - ١٨٦٣) - أسد يفترس حصانا - زيت علي توالي ٤١ × ٣٣ سم.

والتجديد الأصيل فى السلوك والعلاقات الانسانية. وقد تناول الدكتور شاكر عبدالحميد هذا الموضوع فى كتابه: «العملية الابداعية فى فن التصوير» فعرّف الابداع بأنه نشاط انسانى يتسم بالوعى، فى مجال معين نحو هدف معين. يتم

تجاوزه إلى أهداف أكثر عمقا وأصالة وفائدة. والابداع فى نظر علماء النفس يقترب من هذا التعريف. أنه حالة متميزة من النشاط الانسانى، يترتب عليها انتاج جديد أصيل وطريف، يناسب عملية التكيف (مع البيئة والمجتمع والثقافة). كما أن الجماعة التى يوجه اليها هذا الانتاج (أى المتلقين) ينبغى أن تميل إلى قبوله كانتاج مقنع ومفيد. ويسترسل الدكتور شاكر فيقرر أن العملية الابداعية هى: تلخيص لمجموعة من العمليات المعرفية، والادراك والتذكر والتفكير والتحليل.. الخ (ص١٢)، موضحا أن البيئة الاجتماعية والجغرافية، والثقافية من حيث هى تراث وتاريخ وحضارة، تشكّل جذور ودوافع الانتاج الفنى. الأمر الذى يؤكد الطابع المحلّى كسمة ضرورية للفن من حيث هو ابداع. ولابد للابداع فى فن التصوير من مران مستمر وجهد عنيف، لتدريب اليدين والعينين على اكتساب المهارات المناسبة، لكى يتمكن المبدع من تحقيق أفكاره وتجسيدها بطريقة جيدة. ومن المعروف أن الكليات الفنية لا تعلم فنا ولكنها تكسب طلابها تلك المهارات فحسب. أما الفن فموهبة فطرية يتحلى بها بعض الناس. والفنان كما يقول: بابلو بيكاسو: ليس حرا تماما فى ابداعه كما يدعى ويتظاهر، انما هو محاط بالعديد من القيود. ولعل الحرص على التقبّل الاجتماعى، من أهم القيود التى كان يقصدها الفنان الأسبانى الكبير الذى رحل عنا سنة ١٩٧٣. فهو أحد أهداف الفنان الثلاثة التى حددها: ألكسندر اليوت فى كتابه «آفاق الفن» وهى: الشهرة.. المال.. المتعة. ولن يتحقق الهدف الأول - وربما الثانى أيضا - بدون التقبّل الاجتماعى، أى استقبال المتلقى لرسالة الفنان. أما اذا اقتصر الأمر على المتعة الذاتية فهو فطرى اذن، يُرضى نفسه ولا يخاطب أحدا. فالفطريون من الفنانين يخفون انتاجهم عن الناس سوى القلة من المقرّبين. ولا اعتبار ثقافى لشهرة يستمدها فنان من وظيفة أو نفوذ، أو اقبال رسمى على اقتناء أعماله والاعلام عنه بمختلف الطرق والوسائل، بدوافع شخصية بحتة بلا مصداقية. قد يحقق الممارس التشكيلى حينذاك هدفا الشهرة والمال، لكن بلا محتوى ثقافى. وقد حدّثنا: أرنولد هاوزر فى الجزء الأول من مؤلفه العمدة: «التاريخ الاجتماعى للفن»، عن رسام ملون فرنسى فى القرن التاسع عشر طبقت شهرته الآفاق وجمع من المال ما لم يجمعه رسام غيره، وكان أول فنان يفتتح رئيس الدولة معرضه الخاص. ثم رحل عن دنيانا فرحلت سيرته وأصبحت لوحاته مضربا للأمثال فى التهالك الفنى والركاكة ولنا مثال آخر فى عصرنا الراهن هو الفنان الألمانى: جوزيف بويز (١٩٢١ - ١٩٨٠)، الذى بلغ من الشهرة والثراء ما لم يبلغه واحد من معاصريه. ما كاد بدوره يرحل

حتى رحلت معه سيرته، ويضرب بأعماله المثل فى أساليب العبث الفنى. ذلك أن جماعات معينة كانت تعمل على فرضه على المجتمع الأوروبى. يُجرون معه الأحاديث الإذاعية والتليفزيونية ويصدرون عنه الكتب ويجندون وسائل الدعاية والاعلام حتى أصبحت الأوساط الفنية الأوربية فى حالة تنويم مغناطيسى، ما كادت تفيق منها حتى أسقطته من صفحات التاريخ.

حين نادى هربرت ريد فى كتابه «الفن الحديث»، بأن اللون والخط هما لغة فن الرسم والتلوين وأن الرموز المقروءة من رواسب الكلام، لم يرفض تأثير الثقافة المحيطة بالفنان على تعبيره - كما يظن معظم الفنانين المصريين. فقد وصف الفنان بأنه يتحلّى بالقدرة على الرغبة فى، تحويل ما يدركه بصريا إلى شكل مادى ملموس. وهو يتبنّى فى هذا الرأى نظرية الفنان الرسام المفكر السويسرى: بول كلى (١٨٧٩ - ١٩٤٠)، الذى يقول فيها بأن الفنان يشبه ساق الشجرة. فالساق يمتص العصارات من التربة فتتحول بعد مرورها خلال أليافه إلى أوراق وأزهار وثمار لا تشبه شكل الجذور فى شئ. هكذا ينظر الرسام إلى الطبيعة لكنه يبدع أشكالا لا تحاكيها، مع أنه يستقيها منها. هذا ما قصد اليه هربرت ريد بفكرة التحوّل، (ميتامورفوزس)، فإذا كانت التربة مصدر الغذاء بالنسبة لساق الشجرة، فالبيئة الثقافية المادية والمعنوية هى الالهام ومصدر الابداع بالنسبة للفنان وقد كرر هربرت ريد أن الادراك البصرى والتعبير عملية واحدة. وتاريخ الفن هو تاريخ الصياغات والأساليب التى عبّر بها الفنان عن مدركاته البصرية. ثم يؤكد التأثير الحاسم للثقافة المحليْة بقوله «إن الانسان يرى ما يحب وما تعلّم أن يراه. يرى جزءا من الكل المتاح بينما يشعر بالباقى مشوّها. لا تحدوه غرائز حب البقاء كالحيوانات، بل يسعى إلى استكشاف الكون من أجل تشييد عالم منطقى معقول». وهو يؤكد بهذه العبارات مفهوم الانتاج الفنى كعملية تكيّفية، للمواءمة بين الانسان والبيئة - أى تلبية الاحتياجات المادية والروحية -(وهى ما يسميها كليمنت جرينبرج «الاحتياجات الثقافية». فالانسان يختلف عن الحيوان بأن له احتياجات نفسية وروحية يشبعها بالابداع ليعيد الاتزان بينه وبين البيئة المحيطة.

تناقض هربرت ريد مع نفسه حين تبنّى نظرية بول كلى عن الحداثة، فى الوقت الذى يقرر فيه أن الفرنسى: بول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) هو أبو الفن الحديث.لأن سيزان كان شكليا بنائيا بلا روح تعبيرية. لا فرق فى لوحاته بين البرتقالة ورأس الانسان. فالطبيعة فى نظره أشكال هندسية باردة جامدة، لا تخرج عن «المخروط

والكرة والمكعّب». لم يكن تعبيريا بالمفهوم الذى شرحه هربرت ريد. لا معنى لديه للألوان سوى أنها تُظْهِر الحجم بلا تظليل. لم يصوّر موضوعات انسانية أو تاريخية مع أنه كان شديد الواقعية. بينما الروسى: فاسيلى كاندينسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤) الذى خاطب الناس بلغة الخط واللون، كان تعبيريا متأثرا بثقافته التى شبّ فيها. فقد لاحظ كثيرون من النقاد أن منظوماته اللونية لها جذور فى البيئة الروسية. كذلك مواطنه السيريالى: مارك شاجال (١٨٨٧ـ١٩٨٥).

ليس مجديا أن نبحث فى احدى بلدان أوربا، عن شخصية فنية نابعة من تأثيرات ثقافة محلّية ولا ينبغى حين يتعذر العثور على تلك الشخصية، أن نستدل بذلك على عالمية الفن والثقافة فثمة خدعة فى هذا الاستدلال لأن بلدان أوربا تعيش ثقافات شديدة التقارب، مما حدا بها إلى الاتجاه إلى الوحدة، وإلى اختيار احدى عواصمها عاصمة ثقافية للقارة بأسرها فى كل عام. بدأت بأثينا عاصمة اليونان منذ سنة ١٩٩٠.

اتضح هذا التقارب الثقافى الفنى منذ بداية القرن فيما يسمى «مدرسة باريس». وهو اصطلاح أطلقته جماعة الفنانين المغتربين فى عاصمة فرنسا على أعضائها فى فترة ما بين الحربين. لكنه فى معناه الواسع، يضم الحركات الفنية الحداثية التى اجتاحت أوربا منذ نهاية القرن التاسع عشر وهى: مابعد الانطباعية وجماعة الأنبياء والتكعيبية والفن النقى والسيريالية.. والواقعية التعبيرية والشاعرية. كان روادها جميعا فى باريس ولكنهم من مختلف بلدان أوروبا. ساعدهم على الذيوع والانتشار جمهرة من النقاد والوسطاء والمقتنين. الأمر الذى جعل باريس حينذاك مصدر اشعاع كل جديد فى الفنون المرئية فى أوروبا فى النصف الأول من القرن. وقد أقيم فى لندن فى قاعة «برلنجتون» عرض استعادى ضخم لفنانى مدرسة باريس بين عامى ١٩٠٠، ١٩٥٠. وقد كتب الناقد «فرانك ماك - أيوين» فى مقدمة الكتالوج: «ان باريس فى تلك الحقبة ضمّت ١٣٠ جاليرى حفلت بأعمال قرابة الستين ألف فنان، بينهم عشرون ألفا من غير الفرنسيين. كما أقيم عشرون صالونا سنويا ضم كل منها أعمال ألف فنان تقريبا «هذه البيانات التى تصدرت كتالوج المعرض الاستعادى تشير إلى التداخل الثقافى الأوروبى الذى ساد القرن العشرين، وساعد على توارى الشخصية الفنية المحليَّة فى مختلف شعوب أوربا.

لكن الفرق يبدو جليا بين الشخصية الفنية الأوربية ككل والشخصية الفنية الأمريكية. رسامان ملونان أمريكيان هما صاحبا الفضل فى اخراج فنانى بلادهم

من أسر التأثير الطاغي لأوروبا وباريس بنوع خاص هما: أرشيل جوركى (١٩٠٥ - ١٩٤٨) الذى يسمى بآخر السيرياليين وأول التجريديين التعبيريين. فقد كان ايذانا بانبثاق فن تجريدى أمريكى. كذلك: جاكسون بولوك (١٩١٢ - ١٩٥٦) بمساحات لوحاته الصرحية وأسلوبه الفريد والفن «الفعلى» المعتمد على حركة جسم الفنان. ويعتبر عام ١٩٥٠ بداية ظهور مركزين للاشعاع الفنى فى العالم: مركز باريس ومركز نيويورك.

كلما تغيرت الثقافة كأسلوب للحياة، تغيّر شكل التعبيرات الفنية ومضمونها وموضوعاتها الابداعية كانت فنون الاتحاد السوفيتى فى ظل الفلسفة الماركسية ذات طابع خطابى دعائى يختل فيه الميزان بين الشكل والمضمون. ثم تحولت الثقافة إلى الفكر الليبرالى فانتقلت أشكال التعبير الفنى وموضوعاته من الواقعية الاشتراكية إلى أساليب حداثية بينها التجريد، وهو من تراث الفنانين السوفييت لأنه نابع من روسيا القيصرية على أيدى: فاسيلى كاندينسكى ورفاقه، الذين نزحوا فى اعقابه إلى المانيا وفرنسا ليزرعوا الأساليب التجريدية، قبل اندلاع الثورة الاشتراكية سنة ١٩١٧. فالاتجاهات البنائية والتعبيرات المجردة تمد جذورها إلى موسكو، واستعادتها بعد التحول الأخير، لا يعد محاكاة لأساليب الغرب الأوروبى وأمريكا، بل احياء لتراث روسى قديم.

ومن أمثلة تأثير التغيّر الثقافى على الابداع الفنى، ما حدث فى عصر الرينسانس، المعروف باسم عصر النهضة. كانت ايطاليا تعيش فى ظل العصور الوسطى، التى سيطرت عليها العقلية الدينية المتزمتة، القائلة بأن الدنيا ليست سوى جسر إلى الآخرة، فلا ضرورة لأى نشاط يرفع من شأن الحياة الدنيوية. الأمر الذى أوقف الاكتشافات العلمية وفرض الجمود على الفنون الجميلة طوال ألف عام، منذ سقوط الامبراطورية الرومانية. اتسم الرسم والتلوين خلالها بالتسطيح والسكونية والهالات الذهبية حول رؤوس القديسين. ثم أقبل عام ١٣٣٠ لتدوى صيحات الشاعر بترارك وزملائه الأدباء فى روما، ينادون بالأفكار الانسانية (هيومانيزم) التى ترى أن الانسان سيد نفسه وسيد البيئة من حوله. سادت الثقافة حينذاك الفلسفة الليبرالية ،أحيا الفنانون الفكر الكلاسيكى الاغريقى، وظهر عمالقة الرسم والتلوين ونحت التماثيل، حاكوا الطبيعة ورسموا مناظرها فى الخلاء، وظهرت روائع الابداع للتكيّف مع التغيير. وامتد اشعاع النهضة إلى أوربا التى كانت شعوبها مستعدة لتقبل الأساليب المستحدثة، بما تحمله من موضوعات ومضامين.

لقد علمنا التاريخ أن عملية التقبل الاجتماعى كشرط للابداع لم تنبع من فراغ. فالروائع الفنية الباقية فى وجدان البشرية، كانت موجهة على الدوام إلى المجتمع لتشبع احتياجاته الروحية. ومن الأمثلة الشهيرة فى هذا الصدد: لوحة «جرنيكا» للرسام الأسبانى بيكاسو، التى أدان فيها التدمير البربرى الذى أوقعته الطائرات النازية بالقرية الصغيرة، التى أطلق اسمها على لوحته الصرحية، وأقامت لها أسبانيا متحفا خاصا بعد رحيل الدكتاتور فرانكو. ولوحة «اعدام الثوار للرسام الملوّن «جويا» أدان بها المذابح التى اقترفها الجيش الفرنسى حين اجتاح بلاده بقيادة بونابارت. أما فى فرنسا فقد صور رائد الرومانسية «يوجين دولاكروا» لوحة ذائعة الصيت بعنوان «الحرية تقود الشعب» تعبيرا عن فرحة الفرنسيين بما غمر بلادهم من انفتاح وازدهار فى أعقاب الثورة.

حول النقد الفنى
متى.. وكيف.. ولماذا؟

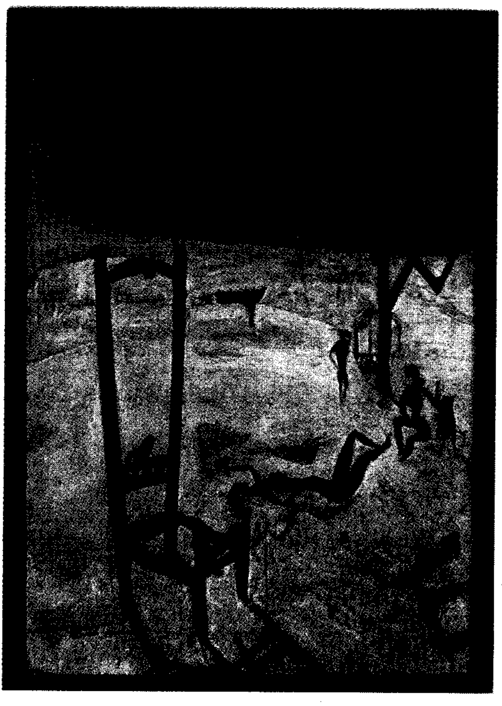
المراجع متوفرة تلك التى تعالج النقد الفنى وتاريخ الفن وعلم الجمال، جميعها تنسحب على الفنون التشكيلية ـ أى الجميلة والتطبيقية حتى كتاب الشعر (بوتيكا) الذى وضعه الفيلسوف اليونانى «أرسطو» (٣٨٤ ـ ٣٢٢ق) قبل ٢٣٠٠ سنة. ولكن المهم ليس هو الحديث الاكاديمى عن النقد والقيم الفنية، بل التفسير والتوضيح والتقويم الموضوعى لما يجرى فى بلادنا الآن من ابداع فنى، ومدى مصداقية دوره فى تقدمنا الثقافى، فالقيم الفنية المطلقة لا تتعلق بالقبح والجمال والموضوع والمضمون ـ كالتكوين والايقاع والتوافق وموسيقية الخطوط وتنغيم الملامس..ألخ، قيم تشمل الفنون جميعا من مسرح وموسيقى ورقص وشعر وأدب، وفنون تشكيلية وسينما وفيديو وما يستجد فى المستقبل.

وفى تصورنا أن تلك القيم مع الانسان منذ وعى تميزه عن باقى الكائنات، ورفع عينيه عن الارض وتأمل البيئة من حوله وتذوق سحرها وجمالها. وغالب الظن أن كتاب «الشعر» لأرسطو، ليس بأول المخطوطات حول النقد الفنى، وأن برديات المصريين القدماء ـ التى لم يكشف عنها بعد ـ تضم أفكارا حول هذا الموضوع فالمستويات الرفيعة التى بلغها الفن الفرعونى فى كل من الرسم والنحت والعمارة والادب، لابد أن كان لها تعاليم ووصايا ونصائح كالتى اشتهروا بها فى ميادين أخرى، كالعلاقات الاجتماعية ومعاملة الزوجة والاجتهاد لكى يصبح المرء كاتبا.

لم يكن هناك نقد بالمعنى الذى نعرفه الآن فى الفنون التشكيلية ـ من حيث تقويم وتفسير واظهار سلبيات العمل وايجابياته والحكم له أو عليه. بل أننا لا نملك حتى الآن «تعريفات اجرائية» معملية كتلك التى نملكها فى ميادين العلم. مازلنا نعايش «التعريفات الوصفية» والانطباعات الذاتية بالنسبة للفنون الجميلة، ونحكم عليها باجماع أراء النقاد المعترف بهم. هكذا نقيس الجاذبية والحيوية والاثارة.. وما إلى

ذلك من القيم التى ينبغى أن تتوفر فى العمل الفنى الجيد.

منذ مئات السنين وآلافها، كان القضاة الفنيون والنقاد هم اصحاب العمل أو الكهنة ورجال الدين، أو كبار الفنانين المحترفين الذين كانوا يتشيعون لاسلوبهم وخاماتهم وموضوعاتهم - وفق احتياجات السوق - مما سد الطريق على الاجتهادات والمواهب الجديدة، الأمر الذى استمر بالفن المصرى القديم آلاف السنين بلا تغيير يذكر حتى عصر اخناتون. ويروى الدكتور ثروت عكاشه فى كتابه عن العمارة الاسلامية أن كبار رجال الدين كانوا يشرحون لبناة المساجد الرموز التى تعبر عن روح الاسلام، ليحولوها إلى أعمال تشكيلية عند تنفيذ تصميماتهم. كان صاحب العمل يفرض موضوعاته ومدركاته الفنية بما يحد من حرية الفنان التى هى جوهر الابداع، هكذا كان الحال فى الورش الكبرى، الملحقة بقصور البلاط الحاكم فى جميع العصور حتى القرن السادس عشر. ولاشك أن التغيير فى الشكل الفنى فى عصر اخناتون كان نتيجة لتغير الفلسفة السائدة وتوجيه الفرعون الشاعر نفسه، مما يدخل فى اطار النقد وتوثيق الصلة بين الشكل والمضمون. واذا تتبعنا التغيرات التى طرأت على الفنون عبر العصور الاسلامية، أمكننا أن نترجم ذلك إلى الثقافة العامة التى كانت تسود الحكام. كانت الصلات وثيقة بين الفنانين والسلطة، بل أن بعض الملوك كانوا هم أنفسهم فنانين.

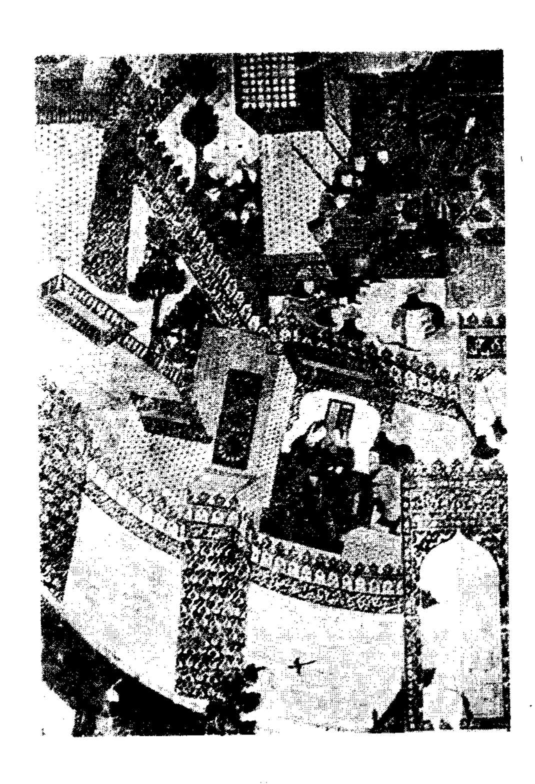


لوحة للرسام المصري: عبد الوهاب مرسي تبين كيف استلهم جماليات الفن المصري القديم.

فى عصر النهضة الاوربية ظهرت الاستوديوهات الخاصة للفنانين - المقاولين فى نفس الوقت - الذين تعلم على أيديهم عباقرة ذلك الزمان مثل ليوناردو دافنشى (١٤٥٢-١٥١٩)، ووضعت مذكرات فنية ودراسات كنوع من النقد والبحث فى

التكنيك، وظهر مؤرخون مثل «جورجيو فازارى» الذى تعتبر كتاباته عمدة المراجع عن «مايكلانجلو» كان الفنان انذاك مستقرا محدد العلاقات بالمجتمع والسلطة والدين كان يعتبر حرفيا عاديا كالنجار والحائك والطبيب. لكن ثقافة عصر النهضة والنزعة الانسانية والفردية اتاحت للفنانين ضروبا من الحرية، ودفعتهم الثورة العقلية التى بلغت ذورتها فى القرن السادس عشر إلى مراجعة نظرتهم إلى الحياة، وزال عنهم الاستقرار وفقدوا السند الخارجى والاطمئنان الداخلى - كما يقول ارنولد هاوزر فى الجزء الاول من كتابه «الفن والمجتمع عبر التاريخ».

نسعى بهذا الحديث إلى استقراء الظروف الاجتماعية التى حتمت ظهور ما نعرفه باسم النقد الفنى أى الحكم على العمل وتقديره والاهتداء إلى حيثيات هذا الحكم، مع توضيح العمل وتفسيره. أو كما يقول «جيروم ستولنتر» فى كتابه «النقد الفنى»: ايضاح معنى العمل وبنائه ومكمن القوة فيه. استطاع فنان عصر النهضة أن يحيا مستقلا ميسورا مثل ميكلانجلو، أو فى رعاية سخية من السادة، أو يواجه الاخفاق والفشل؛ كان الفنانون ينظرون إلى الطبيعة على انها مصدر الشكل الفنى. لذلك اتخذوا نمطا موضوعيا. ثم جاءت حركة الماناريزم التلفيقية «١٥٢٥ - ١٦٠٠» لتتخلى عن نظرية المحاكاة، وتنادى بأن الفن خالق مثل الطبيعة ويفعل فعلها. فتدخل الانفعال والتحوير واستطالت الوجوه وتغير المنظور. تتضح هذه الابعاد فى لوحات: الجريكو «١٥٤١/١٦١٤» و«تنتوريتو» «١٥١٨/١٥٩٤» وبعض أعمال ميكلانجلو». وتمخض العصر عن فكرة «العبقرية» وان الفنان يولد فنانا ولا يمكن تعليمه وعبر «جوردانوبرونو» عن هذا الرأى سنة ١٨٨٨ بقوله: «القواعد ليست مصدر الشعر بل أن الشعر هو مصدر القواعد. وهناك من القوعد بقدر ما هناك من الشعراء الحقيقيين».



تحفة من المنمنمات الإسلامية.

إن فكرة اسبقية الفن على القواعد - أى العمل على النظرية والتفسير - والابداع على النقد - هى التى تفتح الباب الآن، فى عصر طغيان الاعلام وجبروته، وسيطرة تجار الفن وتنظيماتهم المحكمة، والكسب السريع واعتبار الفن سلعة: كالاحذية والمقاعد والاطباق والملابس، أقول فى هذا العصر انفتح الباب بدعوى انهم يبدعون



لوحة للرسام المصري : علي دسوقي توضح استلهامه للحياة الشعبية.

فنا عبقريا يستعصى على النقاد والمؤرخين وعلماء الجمال أن يستنبطوا قواعده. مثلهم فى ذلك مثل الرجل الذى ادعى أنه يكتب ولا يقرأ، فلما شخبط بالقلم سألوه أن يقرأ ما كتب، فأجاب مستنكرا: ألم أقل اننى لا أقرأ!!. واذا اضطروا للشرح

تحدثوا بكلمات غامضة كالواقعين تحت تأثير المخدرات وتتولى أجهزة الاعلام الباقى. لقد أوضح الكاتب الالمانى «هينومولر» فى العدد ٢٥ من مجلة «فكر وفن». أن الفن كتركيب الواقع ومحاكاته، انتقل الآن إلى مرحلة الانتاج السلعى المتزايد - ويستطرد فى مقاله العنون «الفن كأيديرلوجية» - هكذا تغير مفهوم الانتاج الفنى

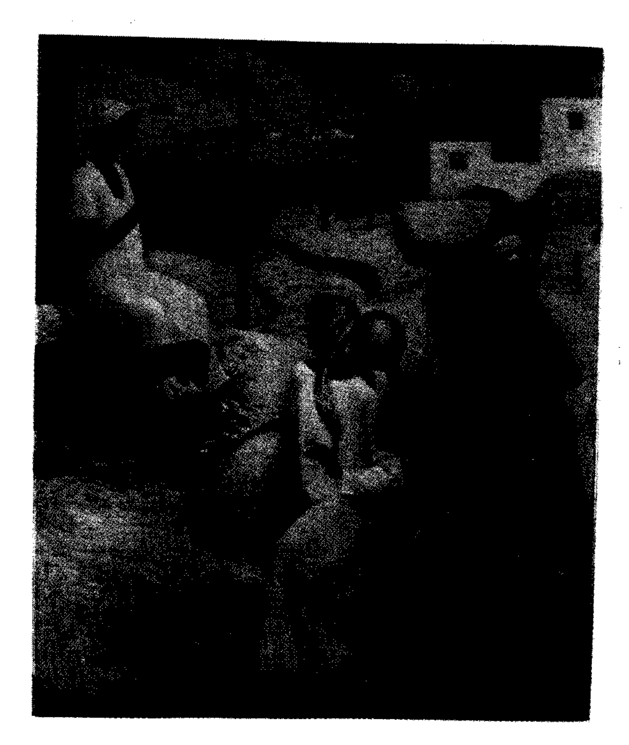


البشارة - ليوناردو دافينشي - من روائع عصر النهضة.

كابداع جمالى كما عرف فى القرن الماضى والنصف الاول من هذا القرن. فالانتاج الفنى يقاس الآن بمقياس الكم والجهد المبذول كغيره من ألوان الانتاج. خاصة فنون «اللاشكل» التى لا تتطلب قدرات عقلية ومواهب ابداعية، بل شيئا من الصنعة والحساسية الجمالية يمكن اكتسابها بالتدريب. لذلك كان الاهتمام الاكبر بالبناء والتكوين فى «فن اللاشكل» غير ذى المضمون أو الموضوع أو الرموز المقرءة. ومقياس النوعية فى هذا الفن هو «مقدار» مايوفره من متعة و«مدة» هذه المتعة.

أما الناقد الفرنسى «فرانسوا مولنار» فقال فى العدد الثالث من «مجلة فنون عربية» سنة ١٩٨١: لم يسبق ان كان هنالك هذا القدر من الرسامين، ولا هذا العدد من المعارض،ولا هذه الكثرة من المتحمسين للفن أو الصور التى تباع. بل لنا أن نضيف: لم يسبق للرسم وانتاج الاعمال الفنية أن كان بهذا اليسر. فسوق الفن

والفنانين رائجـه فى أيامنا هذه بحيث يمكن عرض أى شئ وبيعه!. اذا كان الامر كذلك لم يعد ثمة ما يمكن أن يقال عنه «عمل فنى». واذا كان كل شخص هو: بطرس فبطرس لا وجود له اذن. إن عاشق الفن الذى كان هدفا للداديين سنة ١٩١٦ فى زيورخ بسويسرا، حين عرضوا عليه «مبولة» على أنها تمثال، هو الذى يتقبل اليوم الانتاج المفرط فى الغرابة. انه نفس الشخص الذى كان فى وقت ما يستهجن الموسيقار «فاجنر» ويعامل «سيزان» وكأنه جامع قمامة مجنون. هو الذى يشترى الآن - قطعة القماش الفارغة من الرسم أو سيارة محطمة على أنها عمل فنى. كما أنه المتلقى الذى رحب بالأرت بوفيرا أو «الفن الفقير» فى الستينات.



لوحة زيتية للرسام المصري : حسين بيكار تبين استناده إلي الأسس الأكاديمية الأوروبية.

من هنا كانت ضرورة النقد الفنى «الذى يدين العابثين ويوضح مواطن العبث، ويرفع راية الصادقين الذين أهمالهم تجار الفن، تغاضت عنهم وسائل الاعلام عن عمد أو غير عمد، وحطت من قدرهم ادارات قاعات العرض وطردتهم من رحابها. ولابد من حضور «النقد الفنى ليفسر حديث الفنان لجمهوره - لأن الفنون الجميلة كالطبيعة، تتحدث بلغة صامتة هى لغة الأشكال وعلى الناقد أن يترجمها إلى لغة الكلام.

وقد ذكر «مجلس الشورى المصرى» فى تقريره عن: «نحو سياسة ثقافية للانسان المصرى» اشارات واضحة، وتحذيرات مباشرة من اخطار المنتجات «الفنية الهابطة» التى تنتسب إلى عالم الثقافة. مع أن الغالبية العظمى - ان لم يكن كل - هذه الاعمال «اغانى، افلام مسرحيات، مسلسلات، قصص وروايات.. الخ «لا



بهو السباع - أسبانيا - من روائع العمارة الإسلامية في الأندلس.

تنتمى - ولا بأى معيار ذوقى أو اخلاقى - لا إلى الفن، ولا إلى الثقافة.

ومع ذلك فإن هذه الاعمال - الخارجة على معايير النقد الجمالية وعلى قوانين الذوق والاخلاق جميعا - تشكل جزءا من «الثقافة» ومن الانتاج الفنى «عن جريدة الاهرام فى ١٢ -٤ - ٨٥.

مهمة النقد هى تحويل الرؤية التشكيلية إلى رؤية مكتوبة.. تفسر العمل الفنى وتضيئه يفرق بين الغث والسمين.. والفن واللافن - فالنقد هو الذى اكتشف عظمة الرسام الهولندى» هارمنز رميزانت»، (١٦٠٦-١٦٦٩) - بعد أن خبا ذكره عقب رسمه لوحة «عسس الليل»، واحجم المجتمع عن فنه طوال قرن من الزمان.

ارتبط ظهور النقد بالازمة السياسية والاقتصادية والثقافية، التى اجتاحت أوروبا الغربية بأسرها فى القرن السادس عشر. انعكست آثارها الفنية - كما يقول أرنولد هاوزر - فى لوحة «يوم القيامة» فى سقف كنيسة سستين - ١٥٣٤ - ١٥٤١ - لميكلانجلو، حيث خرج واعيا عن القواعد السائدة فى عصر الرينسانس واتجه إلى المبالغة وغض النظر عن منطق المنظور. ذلك الاتجاه الذى عرف فيما بعد بالـ«ماناريزم». لكن رجال الكنيسة كانوا بمثابة الاباء الروحيين للفنانين، يوجهونهم حتى فى اختيار الالوان. كانوا هم النقاد الذين اخذوا على ميكلانجلو أنه رسم المسيح بدون لحية. وقدموا: باولو فيرونيز «١٥٢٨ - ١٥٨٨» لمحاكم التفتيش، لأنه فى لوحة «عشاء فى بيت ليفى» صور أقزاما وكلابا ومهرجا وببغاء. الخ كما حظروا

رسم العرى وكل ما هو دنيوى. وصدرت كتب فى سنة ١٤٦٤ و ١٥٨٤ حول أخطاء رسوم الفنانين فى الكنائس. وفى عام ١٥٥٩ طلب البابا بولس الرابع تغطية الاشكال العارية فى لوحة يوم القيامة «على جدار كنيسة سستين، بالرغم من أن ميكلانجلو نصحه بأن يشغل نفسه بهداية الرعية إلى طريق الجنة بدل انشغاله بتوافه الامور. وفى عام ١٥٦٦ امر البابا بولس الخامس بازالة اجزاء اخرى. وأراد خليفته تدمير اللوحة كلها لولا توسلات اكاديمية القديس لوقا - وبالمناسبة: محظور رسم العارى فى كلياتنا الفنية المصرية.

هكذا كان النقد الفنى فى ايدى رجال الدين. حتى أن المؤرخ «فازارى» انجرف مع التيار، ونادى بآرائهم فى الطبعة الثانية من كتابه «السير» مع أنه كان من اشد المعجبين بأعمال ميكلانجلو.

وجورجيو فازارى «١٥١١/١٥٧٤» كان رساما ومهندسا ومؤرخا، أشتهر بكتابه الذى دون فيه حياة أهم الرسامين والنحاتين والمعماريين من العصور الوسطى إلى الرينسانس، وظهرت أول طبعاته سنة ١٥٥٠. تكمن أهمية فازارى أيضا فى تأسيسه أول اكاديمية منظمة للفن سنة ١٥٧١ وضع على رأسها «ميكلانجلو» ونشر محاضراتها على الجمهور فكانت أول كتابات منهجية عن الفنون، لكنها لم تكن تعنى بعلم الجمال. ومنذ انشاء الاكاديمية أصبحت محور الحركة الفنية وقامت بدور المستشار فيما يتعلق بالاعمال الفنية ورسوم المبانى. وظلت طوال ثلاثة قرون مسيطرة على السياسة الفنية وعملية نشر الفنون بين الجماهير وتعليمها، وتنظيم المسابقات ووضع المبادئ وتوزيع الجوائز والمنح الدراسية، واعداد المعارض ومعالجة موضوعات النقد الفنى. وهى حالة تشبه ما يجرى فى الحركة الفنية المصرية الآن.

«اكاديمية التصميم» التى انشأها فازارى فى نهاية القرن السادس عشر، تقابل ما نعرفه اليوم باسم كلية الفنون الجميلة. اصبح الفنان المعترف به فى ذاك الزمان لابد أن يحمل لقب «استاذ تصميم».

كما انتشر لقب فارس بين الفنانين كما ينتشر لقب دكتور بينهم عندنا الآن الأمر الذى حطم الوحدة الاجتماعية بين فنانى ايطاليا وصنفهم إلى طبقات يعلوها حملة الألقاب ويتصلون بنظرائهم فى التخصصات الأخرى فكانت بداية ظهور الناقد الفني الذي يتحدث للجمهور ولا يوجه الفنانين فقط كما كان الحال من قبل.

هكذا بدأ النقاد كتاباتهم على استحياء. كانوا يبررون تصرفهم فى مطلع مؤلفاتهم، مما يشير إلى تذمر الفنانين فى ذلك الحين ومعارضتهم لاقتحام غير المتخصصين فنيا لميدان النقد. لكن الكاتب «لودر فيكسود ولشى» حسم الامر سنة ١٥٥٧، حين ناقش احقية غير الفنان فى القيام بدور القاضى فى مسائل الفن. وانتهى إلى اسناد هذه المهمة للمثقف غير المتخصص فيما عدا المسائل التكنيكية البحتة. هكذا قلت معالجة النقاد لمشكلات التكنيك بالقياس إلى ما كان يكتب فى عصر الرينسانس. وازداد الاهتمام بدراسة الجوانب النظرية المشتركة بين مختلف الفنون. واخذت تبرز نظرية جمالية تتجاهل العنصر اليدوى وتعنى بنظرة عامة للفن بعيداً عن مشاكل الصنعة.

من المرجح أن الوضع الصحيح للنقد الفنى هو أن يشتغل به غير الفنانين. لأن الفنان متشيع بطبعه لاسلوبه وموضوعاته ومضامينه وفلسفته - أى وجهة نظره. فهو مؤمن بصدق ما يبدعه. وهذه الصفة شرط تميزه. يتغير منهجه بتغيير قناعته. ويتجه إلى مايراه أصلح لترجمة مشاعره وتجسيد خياله. وتغير قناعة الفنان من وقت لآخر عبر حياته، هو السر الكائن خلف مانسميه «المراحل» فهو لا يحكم الا من خلال زاويته. حتى أن بعض الفنانين أصدروا بيانات «مانيفستو» ليحددوا بها قواعد الابداع الفنى. بل ان منهم من وضع قائمة بالخامات التى ينبغى على الفنان أن - يستخدمها - اعنى «بوتشيونى» الايطالى صاحب «المدرسة المستقبلية» فى فن النحت.

أما بالنسبة للمثقف الناقد فهو ذواقة من الدرجة الأولى، متشعب المعارف، لديه الفرص الكثيرة للمقارنة والمقابلة على المستويين التاريخي والمعاصر على السواء، واكتشاف الجديد فى أساليب التعبير واستقراء المضامين مستعينا بدراساته المتنوعه. ودرايته بالفنون الاخرى. لديه الوقت لمشاهدة نوعيات متباينة بنظرة حرة متعددة الزوايا. فالنقد ليس عملا ثانويا يمارسه الفنان إلى جوار الابداع ومهنة التدريس. بعد أن اشار ناقدنا الراحل «بدر الدين ابو غازى» فى كتابه «الفن فى عالمنا» إلى أن النقد يتطلب ثقافة عميقة واتصالا فكريا ووجدانيا، وتوقدا ذهنيا لالتقاط نبض العمل الفنى. ويقتضى بالضرورة ثقافة فنية شاملة وثقافة أدبية معادلة لها. والناقد يترجم الاحساس بالعمل التشكيلى إلى لغة مكتوبة. فهو مزيج من الاديب والمؤرخ والفنان. مع معايشة للعلوم وتفتح على الكون فى مظاهره وأعماقه.

تكمن البدايات الاولى للنقد فى مصر فى كتابات قاسم امين ولطفى السيد، وصفوة من الادباء من اعضاء «جماعة الخيال» التى اسسها المثال محمود مختار

سنة ١٩٢٧ وبينهم العقاد والمازنى وهيكل. ولا يفوتنا أن نذكر الأديبة «مى» التى افسحت للنقد الفنى مكانا فى كتاباتها سنة ١٩٢٤. ورواد الثلاثينيات أحمد راسم ومحمد صدقى الجبخنجى وفؤاد مرابط.

.. حاولنا فى هذه العجالة ان نلقى ضوءا، على موقع النقد الفنى من حركتنا التشكيلية، التى تؤلف اليوم جانبا هاما من مناخنا الثقافى. فالتقدم الثقافى لأى مجتمع.. ينبغى أن تصحبه حركة نقدية حرة نشطة وصادقة. الأمر الذى حدا بمجلس الشورى أن يعد تقريره الذى أشرنا إليه نحو سياسة ثقافية للانسان المصرى،،،

فن المناظر الطبيعية

لوحات المناظر الطبيعية ليست عملا بسيطا، كما يبدو للبعض لأول وهلة .



ضوء القمر للفنان : جان برتولد (١٨١٩ ×١٨٩١)
ألوان زيتية علي خشب (٢٧ × ٢١,٥ سم) عليها توقيع الفنان ومؤرخه في ١٨٧١ .

أنه أكثر تعقيدا من مجرد جلوس الرسام فى الخلاء أمام الحافل المتنقل والقماش عليه الالوان، ثم محاكاة الطبيعة بما فيها من صحار وحقول وأشجار تترامى على امتداد البصر.

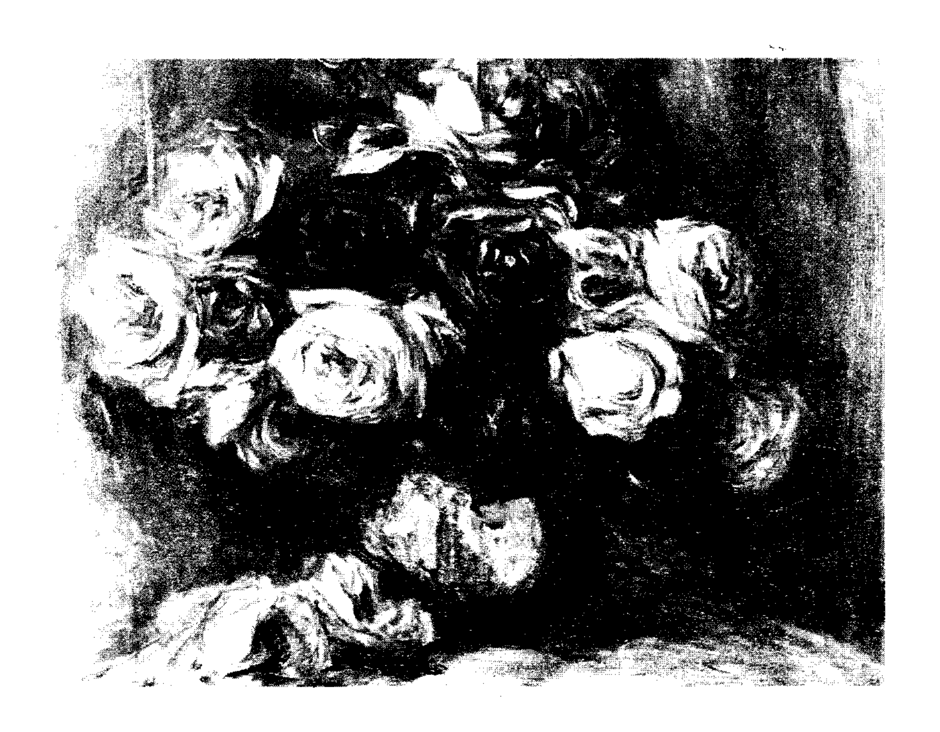
ذلك المنظور المرسوم تلخيص واختزال للمشهد المرئى إلى حد البلاغة الشكلية، ليتحول فى النهاية إلى فن قائم بذاته. ونوعية ابداعية تختلف عن: التكوين الروائى ورسم الوجوه والطبيعة الصامتة المؤلفة من العناصر الثابتة كالزهور والفاكهة والأوانى. هكذا يتطلب فن المناظر الطبيعية من الرسام أن يتفرغ لابداعه ويهب له حياته كما كتب ادوارد نورجيت سنة ١٦٥٠ م.

كان المنظر قديما جانبا ضمنيا فى الابداع التصويرى. يبدو فى خلفية الموضوعات الروائية، أو الصور الايضاحية فى الكتب التى تعالج موضوعات الصيد وعلوم الصيدلة والنبات. أو على صفحات التقاويم لتصوير معالم شهور السنة وفصولها الاربعة. كان ذلك هو الحال قبل أن تصبح لوحة المنظر الطبيعى نوعية مستقلة فى الرسم والتلوين، لها مشكلاتها الفنية وحلولها وما يشبه التقاليد الابداعية الخاصة، والمثيرات التى تنفرد بها والرسامون الملونون والمتخصصون.

وضع الباحث «جوميرتش» مؤلفا ١٩٦٦ بعنوان: «النظرية الفنية لعصر النهضة ونهوض فن المنظر»، تناول فيه نمو هذا الفن كنمط وتقليد، تأسيسا على مفاهيم «نورجيت» الذى ألمحنا اليه وتصنيف اللوحات الفنية إلى نوعيات أو موضوعات، بدأ حين اتسعت حركة الاقتناء فى القرن السادس عشر لم يكن اقتناء التحف الفنية معروفا كظاهرة اجتماعية قبل هذا التاريخ. تأثر الذواقة الايطاليون بنوع خاص حينذاك بما ظهر فى الرسوم القديمة من مناظر طبيعية ذات صبغة زخرفية، فطلبوا من الرسامين لوحات لمناظر ريفية، بصرف النظر عن أى محتوى روائى، وقد برز فنانو شمال أوروبا كمتخصصين فى رسم المناظر، بما أوتوا من براعة ودقة فى اظهار التفاصيل، والحنكة فى تصوير الضوء. وما لبثت أن ظهرت تصنيفات فرعية للمناظر الطبيعية وجدنا أسماءها فى وثائق ترجع إلى سنة ١٥٣٥. بينها: مناظر النيران وانعكاساتها، ومناظر جبال الألب. وفى عام ١٦٠٩ تغيرت الظروف السياسية فى هولندا وانحسرت السيطرة الدينية الاسبانية عن ابداع المناظر. فتحولت من المشاهد الكنسية إلى صور صغيرة الحجم ذات طابع مدنى محلى هولندى كمشاهد: الانزلاق على الجليد، والحياة داخل المدينة ومناظر البحار والانهار. تميزت تلك المناظر بانخفاض خط الافق والجو المشبع بالضباب، وسماء ذات غيوم تنعكس عليها ظل الاشجار المعمرة السامقة المعقدة، مما يضفى على المنظر روحا دراماتيكية. وفى عام ١٦٥٠ على وجه التقريب، بدأت طواحين الهواء تغزو المناظر الهولندية، وقطعان الماشية وقوارب الصيد. وتكاثرت ظلال الاشجار المنعكسة على السماء ذات السحب المنخفضة، لتسفر عن احساس عميق بالرهبة والجلال.

تضمنت المناظر الكلاسيكية الهولندية، ايماءات تدعو إلى تأمل الحياة الانسانية واعادة النظر فى اخلاقياتها، بالرغم من أنها لم تنزع صراحة إلى الرمز والاشارة، أو تخرج عن إطار البيئة المحلية كما تحول الكثيرون من مشاهير الفنانين إلى رسم

المناظر الطبيعية من قبيل المتعة الشخصية والهواية، وفى مقدمتهم: روبنز (١٥٧٧-١٦٤٠) الذى جذبته المناظر بسحرها بعد أن كان يحترف رسم الموضوعات التاريخية وأصبح قدوة لمواطنيه الهولنديين، ومصدر الهام وتوجيه لمن أتوا بعده من رسامى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. فمن التقاليد الفنية التى وضعها روبنز ومعاصروه. انبثقت أمجاد المناظر الانجليزية فى روائع: جينزيوروخ وكونستابل



الرسام الفرنسي : أوجست رينوار (١٨٤١ ـ ١٩١٩) ـ ورد أصفر ـ زيت علي توال ٥٥ × ٤٦,٥ سم .

وتيرنر. أما المنبع الثانى الذى استقى منه هؤلاء العمالقة ابداعاتهم، فهو المناظر الايطالية، التى اتسمت بالشاعرية والروح الموسيقية، التى تكمن فى لوحات: جورجيونى (١٤٧٧ - ١٥١٠)، وهو احد العباقرة الستة الذين تمثلت أعمالهم ذروة عصر النهضة.

حوالى عام ١٥٢٥م، تبلور فى روما مزيج من تقاليد فن المنظر، يجمع بين أسلوب رسامى شمال أوربا وفنانى فينسيا. اضافة إلى استلهام التراث القديم. تمثل هذا الاسلوب فى أعمال الفريسك الحائطية التى ابدعها «بوليدورو كارفاجيو» ثم ازداد

وضوحا وتحديدا فى لوحات» هانيبال كراتشى» سنة ١٦٠٠.. ووصل هذا الاسلوب إلى قمته فى أعمال الفنان الفرنسى «كلود» ومواطنه «نيكولاس بوسان»رسام الموضوعات التاريخية فى منتصف القرن السابع عشر. تحقق حينذاك التكامل المرجو بين الحدث بفتح الحاء والدال المرسوم والمنظر الطبيعى، عن طريق الوحدة



مخزن خشب : ـ الفنان الفرنسي : سيسلي الفريد (١٨٣٩ ـ ١٨٩٩) ألوان زيتية علي قماش (٦١ × ٧٣ سم) عليها توقيع الفنان .

الضوئية للصورة. لم يعد المنظر مجرد خلفية للأحداث الروائية.. بل جزء عضوى من الصورة، يكمل التعبير والتكوين والقيم الجمالية ويشكل وحدة متكاملة مع باقى العناصر المرسومة التى تحظى باهتمام متوازن من الرسام. لافرق عنده بين الانسان والشجرة والحيوان والمبنى ومختلف الأشياء.. فجميع العناصر تتضافر للوصول بالصورة إلى التكامل. الأمر الذى وضع لوحات المناظر فى مستوى النوعيات الاخرى المعترف بها فى ذلك الوقت هى: صور الوجوه والطبيعة الصامتة

والموضوعات التاريخية. كما اضفى على لوحات المناظر غلالة من الرهبة جعلتها تتبوأ مكانة عالمية مرموقة.

أتقن «كلود» تصوير الفراغ والاحساس بالزمن. وجذب المتلقى بهدوء إلى مركز الضوء حتى يتجسد الشعور الدرامي، مستخدما التوافق اللونى المتقن، أما بوسان «فكان منفردا فى القدرة على تشييد تكويناته من الفراغ والكائنات الحية، والحدث المرسوم.. فى اطار القوانين الكونية. هكذا أسهم مع مواطنه «كلود» وشعراء عصره، فى تشكيل المدرجات والمفاهيم الجديدة للبيئة الاوروبية. ومهدوا الطريق للقيم الرومانسية، التى تجعل من المناظر الطبيعية مسرحا للتعبير عن سمو البصيرة. والمآسى والمشاعر الدينية والانسانية، فى ثوب شاعرى رهيف.

أما فى مصر الحديثة، فيمكن ارجاع تاريخ فن المنظر كصورة مستقلة بذاتها وظاهرة معترف بها إلى عام ١٩٢٨. حين تألفت «جماعة الدعاية الفنية» من بعض طلبة مدرسة المعلمين العليا بريادة أستاذهم الرسام الفيلسوف حبيب جورجى (١٨٩٢-١٩٦٥) على أثر عودته من الدراسة فى بريطانيا التى اشتهرت آنذاك برسم المناظر بالالوان المائية، وتقاليدها العريقة فى هذا المجال كما أشرنا آنفا.دأبت جماعة الدعاية الفنية على الخروج فى أيام العطلة إلى الحقول والمروج والبرارى.. والاحياء الشعبية أحيانا. يودعون لوحاتهم المعايير الانجليزية لفن المنظر وأصبحوا فيما بعد روادا وائمة. وقد رحل أخرهم وهو شفيق رزق (١٩٠٥-١٩٩٠) بعد أن أثرى فن المنظر المعاصر بالعديد من الروائع التى ابدعها فى مصر والولايات المتحدة. كان يرسم ويلون ويقيم المعارض كل سنتين حتى آخر أيامه.

لم يسبق جماعة الدعاية الفنية سوى محاولات فردية لا يعتد بها. اهمها مناظر الرائد «يوسف كامل» (١٨٩١-١٩٧١) الذى تخرج سنة ١٩١١ ضمن أول دفعة فى مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة كان فى مطلع حياته ينقل الصور الفوتوغرافية التى يلتقطها صديقة «حامد الصدر» ويلونها بأصابع الباستل، أو يتجول فى الاحياء الشعبية يرسم المشاهد التقليدية فى مناطق الازهر والحسين والغورية والموسكى والقلعة.. اضافة إلى المناظر الريفية.

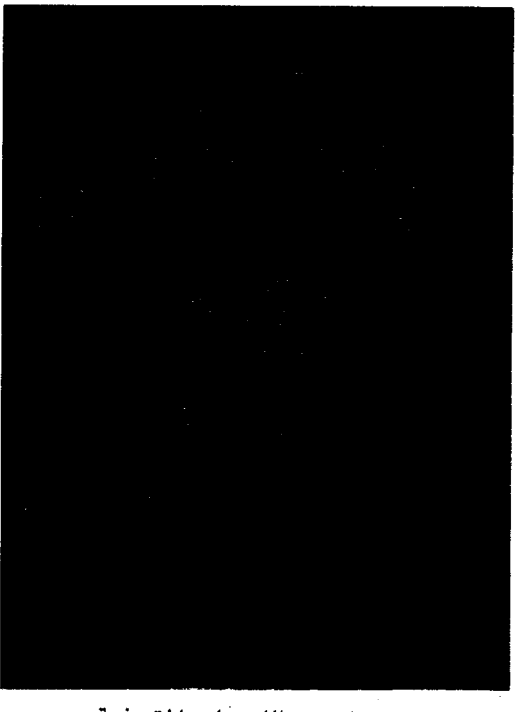
لم تتغير معايير فن المنظر كثيرا فى مصر خلال العشرينيات والثلاثينيات، بالرغم من سلسلة المناظر الريفية التى أبدعها الرائد «محمد ناجى» (١٨٨٨-١٩٥٦)

الذى لم يكن منصـرفـا إلـى هذه النوعـيـة من اللوحـات. ويولى مـعظم اهتـمـامـه للموضوعات التاريخية. لكن الأربعينيات أقبلت وفى جعبتها عبقرى غزير الابداع يتميز بالحيوية والجاذبية ورقة الحاشية وهو الراحل «حسنى البنانى» (١٩١٢ - ١٩٨٩) الذى عاش حياته يتغنى بجمال الريف والأحياء الشعبية واضعا معايير جديدة لفن المنظر الطبيعى.

كيف نشأت المتاحف وقاعات العرض

من زمن بعيد... نشأت المتاحف الفنية وقاعات العرض الرسمية.
نمت الفكرة على مرّ العصور وتطورت حتى اتخذت شكلها الذى نعرفه اليوم.

وإذا بحثنا عن جذورها نجدها فى عدة مفاهيم وتقاليد، يتصدرها التسليم بأن الأعمال الفنية ذات قيمة جمالية منفصلة عن قيمتها النفعية التى صُنِعت من أجلها، على عكس ما كان معروفاً منذ فجر التاريخ من علاقة الشكل بالوظيفة النفعية.



إحدي اللوحات المتحفية

يرى بعض المؤرخين أن الإنسان اكتشف العلاقة بين الشكل الوظيفة منذ مليونى عام قبل أن يتبيّن جماليات الشكل قائماً بذاته. اكتشف تلك العلاقة حين جرّد فرع الشجرة من زوائده حاملة الأوراق، ليحوله إلى عصا، يدافع بها عن نفسه ويصطاد الحيوان ويُسقط الثمار. وحين نحت كتلة الحجر ليجعل منها سلاحاً يُحكمُ قبضته عليه فى قتاله مع الأعداء. من هذه اللحظة ظل الشكل مرتبطا بالوظيفة المادية، حتى فى الصور

المثيرة التى رسمها ولونها منذ أربعين ألف عام، فى كهوف «لاسكو» فى جنوب فرنسا و«ألتاميرا» فى غرب أسبانيا كانت تلك الصور أدوات سحرية، يحتشد بها الإنسان الصياد نفسياً وروحياً، ويكتسب ثقة وحماساً يساعده على اقتناص فرائسه من الخيول البريّة وحيوان الماموث، مهما كانت درجة الجمال الفنى التى بلغتها تلك الرسوم البدائية، التى قال عنها الناقد الإنجليزى: هربرت ريد «إنها حرية بأن ينحنى أمام روعتها عباقرة عصر النهضة». كذلك بدائع الجداريات والتماثيل المصرية القديمة، التى كانت تؤدى وظيفة دينية عقائدية معروفة، شأنها شأن فنون العالم القديم.



تمثال للرسام الفرنسي: ادجار ديجا (١٨٣٤ - ١٩١٧) - الحصان الجامح - برونز ٣١ × ٢١ × ٢٦ سم.

إلا أن الإغريقيين قبل الميلاد كانوا يحتفظون بأعداد من الصور فى معبد «دلفى» ومختلف المراكز الدينية. جمعها الرومان فيما بعد واستنسخوها بكميات وفيرة، مدركين ما كانت عليه من جمال ذاتى يتمثل فى الحيوية ودقة المحاكاة والنسب المتوافقة والتعبيرات القوية.

وقد اعتبر المؤرخون هذا الزمان بداية حقيقية للتفرقة بين القيمة الجمالية (الاستطيقية) والقيمة الوظيفية النفعية. لكن هذه الظاهرة لم تتطور بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية، بسبب حلول العصور الوسطى وسيادة الظلام الثقافى والحضارى طوال ألف عام، حتى أطلق الشاعر «بترارك» وزملاؤه من الأدباء والمفكرين الإيطاليين، صيحات عصر النهضة فى الثلاثينيات من القرن الرابع عشر. انتشرت حينذاك وترعرعت فكرة اقتناء الأعمال الفنية لقيمتها الجمالية، بصرف النظر عن وظيفتها الإعلامية أو التربوية أو الدينية. على عكس ما كان يجرى فى

العصور الوسطى من اقتناء الكنائس للصور والتماثيل لأغراض دينية. أما قصور السادة والنبلاء وعلية القوم، فكانت مقتنياتها الفنية تمتزج بأفكار سياسية ومضامين اجتماعية، إذ كانت لها صبغة عامة خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وليست عائلية مغلقة على اصحابها.



لوحة من اللوحات المتحفية.

ويرى المؤرخون أن محتويات تلك القصور كانت البداية لما يُعرف اليوم بمتاحف الفن لأن مقتنياتها كانت مجموعات من التحف التى تضم روائع المهارات الإنسانية وعجائب الثقافات الغريبة، وكل ما هو نادر مما يصادف المسافرين فى رحلاتهم وغالباً ما تنتظم أعمالاً فنية ذات طابع جغرافى أو اثنولوجى أو جيولوجى. كما ساعد على تبلور فكرة المتُحف وقاعة العرض، ما كانت تجمعه المراكز التعليمية من وسائل ايضاح يستعين بها الطلبة وصبيان الفن. ومن المعروف أن ميكلانجلو (١٤٧٥-١٥٦٤) تعلم من خلال معايشته لمجموعة التماثيل الكلاسيكية التى توزعت حديقة آل ميديتشى. وقد استمرت هذه الطريقة التعليمية بعد ذلك، حتى أن متحف فكتوريا وألبرت فى إنجلترا، تأسس فى منتصف القرن التاسع عشر لهذا الغرض. إذ كان المفهوم السائد أن الفنانين يتعلمون أساليب الإبداع وحيل الصنعة، عن طريق تأمل أعمال الأساتذة القدماء والمحدثين ونسخها. لأنها تتضمن قدراً عاليا من القوة والنوعية.

من العوامل التى ساعدت على ظهور المتاحف وقاعات العرض، أن الكنائس والأديرة بعد العصور الوسطى انفتحت على الجماهير وقللت من تزمتها وعزلتها، وأصبحت فى منزلة قاعات عرض تحفل بروائع الأعمال الجمالية من لوحات وتماثيل وفنون تطبيقية.



المثال الفرنسي : اوجست رودان (١٨٤٠ ـ ١٩١٧) ـ تمثال نصفي للسيد / دالو ـ برونز ارتفاع ٥٢ سم .

كذلك المقتنيات الخاصة التى آلت إلى الدولة لسبب أو لآخر فأباحت رؤيتها والاستمتاع بها للجماهير، التى لا تستطيع كأفراد اقتناء مثل تلك التحف النفيسة الغالية الثمن وأدركت الدول أن اللوحات والتماثيل والفنون بصفة عامة، تتميز بالقدرة على تخطى حواجز الجنسية والثقافة والتربية والطبقة الإجتماعية والعصر.

وتأسيساً على هذا المفهوم، يجرى الآن على مستوى العالم، ما يعرف بالتبادل الثقافى والمهرجانات الفنية والمعارض الدولية كالبيناليات والترياليات العامة والنوعية، بهدف التأثير على ثقافة الشعوب الأخرى من حيث هى عادات وتقاليد ومفاهيم وأسلوب حياة للوصول إلى مجتمع إنسانى متجانس.

أسفرت هذه العوامل فى نهاية القرن الثامن عشر، عن اتضاح رسالة المتاحف وقاعات العرض المملوكة للدولة. فالثورة الفرنسية والحروب النابليونية، ساعدت على جلاء المفهوم ـ الذى مازال سارياً حتى اليوم ـ لتلك المؤسسات الجديدة. وكان أول نموذج لها هو قصر اللوفر الملكى الذى تحول إلى مُتحف للفنون. وما لبث قصر لوكسمبورج أن امتلأ بالكنوز التى غنمتها جيوش نابليون من المدن المدحورة. وانتشرت للبيع فى سوق الفن مقتنيات الطبقة الأرستقراطية والملوك والأمراء المخلوعين، فسنحت الفرصة للبورجوازية الصاعدة والأثرياء الجدد لاقتناء التحف

وتكوين مجموعات فنية، تمثل مختلف بلدان أوروبا خاصة هولندا وإيطاليا.



وسرعان ما انتقلت فكرة إنشاء متاحف وقاعات عرض إلى معظم بلدان أوربا أسوة بفرنسا وعاصمتها باريس، وما كاد يقبل القرن التاسع عشر حتى ظهرت متاحف الولايات المتحدة، وتزايدت أعدادها بشكل ملحوظ خلال القرن العشرين، ومن ثم شاعت الفكرة فى أنحاء العالم كلما توافرت الإمكانات الاقتصادية للاقتناء.

ومع التقدم الحضارى انبثقت دوافع جديدة لإنشاء المتاحف وقاعات العرض الرسمية وتسابقت الدول والمدن والجماعات والأفراد، فى تكوين أجمل المتاحف وتزويدها بأنواع المقتنيات، خاصة الأعمال الفنية الكبرى ذات الشهرة العالمية، كلوحات الرسام الهولندى: فنسنت فان جوخ (١٨٥٣-١٨٩٠)، التى تسعى اليابان لاقتناء أكبر عدد منها، مما رفع أسعارها إلى عشرات الملايين من الدولارات. وفى مضمار التنافس الشديد على إنشاء المتاحف، اهتمت الدول بعدة مجالات، بينها أعمال فنية وتراثية من مختلف البقاع، عساها تُعوض فى زمن السلم ما فقدته فى سنوات الحرب. ومنها الحرص على التراث الثقافى المحلى بهدف تدعيم الهوية وروح الولاء والانتماء للوطن عند أبناء الشعب.

لذلك لاتفرط الشعوب فى تراثها التاريخى وتحكم قبضتها بالرقابة على منافذ الخروج من البلاد، حتى لا يتسرب التراث إلى الشعوب الأخرى، من حيث أنه مصدر فخر قومي واعتزاز...

هكذا تحاول مصر استرداد آثارها الفرعونية من الخارج، مثل ذقن أبى الهول من بريطانيا ورأس الملكة نفرتيتى من ألمانيا وباقى التحف المسروقة المنتشرة فى أنحاء الدنيا. وقد تشكلت فى السنوات الأخيرة مافيا متخصصة فى سلب الأعمال الفنية والكنوز التاريخية حسب الطلب. وحصر مركز الإحصاء الفنى فى نيويورك ثلاثين ألف سرقة فنية فى النصف الأول من عام ١٩٨٩.

وقد نما وعى الشعوب عبر آلاف السنين وتعلمت من دروس التاريخ، أن تراثها الفنى وشواهد ثقافة الماضى تحفظ عليها هويتها ومكانتها. وقبل إنشاء المتاحف القومية وقاعات العرض الرسمية كانت البلاد هى المتاحف وساحات العرض بما تحفل به من عمائر دينية وثقافية ولوحات جدارية وتماثيل.

كما كان الحال فى مصر الفرعونية وحضارات العالم القديم، من معابد وصروح ونقوش. وكانت الشعوب تتقطع سيرتها ويسقط ذكرها من صفحات التاريخ لو هدمت عمائرها ودَرَسَت آثارها وأحرق تراثها، كما حدث للحضارة البونية فى قرطاجة (٨١٤-١٤٦ ق.م.) التى قامت على ساحل البحر المتوسط فى شمال إفريقيا وبسطت سلطانها على معظم المدن والدويلات المطلة عليه طوال ستة قرون. أرادت روما أن تدمرها تدميراً انتقاماً للهزيمة النكراء التى ألحقها بها القائد القرطاجى هانيبال، فسوت عمائرها بالأرض وحرثت أرضها بالملح حتى لا تنبت زرعاً ولا تحمل ضرعاً. بل وشيدت على أطلالها مدينة رومانية جميلة، هى التى يعثر المنقبون على آثارها كلما حفروا بحثا عن بقايا قرطاجة. لقد تشتت من بقى من شعبها واندمج فى قبائل البربر المجاورة واستمرت ثقافتها ممتدة بالقصور الذاتى حتى القرن الرابع الميلادى، ثم انقطعت أخبارها فلا يوجد منها ما يشفى غليل باحث أو يجيب على تساؤلات المؤرخين.



قدر من الفن الاسلامي - من الخزف ذي البريق المعدني الارتفاع : ٢٦ سم - مصر - ق ١١م .

مع نهاية الحروب النابليونية فى فجر القرن التاسع عشر، تصادف أن ظهر شكل آخر للمتاحف يختلف عن ما سبقت الإشارة إليه. ذلك أن المقتنيات التى اكتظ بها قصر لوكسمبورج بوصفها غنائم حرب، أعيدت إلى المدن التى سلبت منها.

انبثقت حينئذ فكرة تحويل القصر الخالى إلى متحف للفن الفرنسى الحديث، يستعرض فيه الرسامون والملونون والمثالون من أبناء البلاد مهاراتهم وإبداعاتهم وابتكاراتهم، فيكون مصدر فخر واعتزاز. خاصة وقد ازدادت بعد الثورة الفرنسية حرية الفنان فى التعبير عن كوامن نفسه، إرضاءً لذاته ومواهبه بعد أن كان تحت رعاية البابوات والملوك والأمراء والاقطاعيين. ومن قبلها - فى العصور الوسطى كان



إحدي اللوحات المتحفية.

مجرد عضو فى فريق مختلف التخصصات، تحت إمرة الفنانين المقاولين الذين يشيدون الكنائس والكاتدرائيات والقصور.

إلا أن المقتنيات الحديثة من اللوحات والتماثيل، لا تحظى بنفس الثقة والتقدير اللذين تظفر بهما الأعمال القديمة. لأن الزمن وحده هو الفيصل بين الغث والسمين، والضعيف المتهالك، والممتاز الجدير بالحفظ فى المتاحف القومية وقاعات العرض الرسمية، كتراث يجمع على قيمته العالية كبار النقاد والمفكرين المعترف بهم.

ينبغى للفنون الحديثة أن تصمد للزمن بعد انقضاء مرحلة الإبهار الأولى، التى تصاحب البدع والابتكارات ربما لظروف اجتماعية أو سياسية عابرة سرعان ما تنقضى، تاركة العمل الفنى لمصيره المحتوم. أما إذا تأكدت قيمته وجاذبيته وإثارته، فيمكن حينئذ تمريره إلى قصر اللوفر إلى جوار الروائع الباقية ما بقيت الأيام.

مصداق ذلك أن الجماهير الفرنسية لم تتقبل اللوحات الانطباعية فى بادئ الأمر حين شاهدتها فى المعارض. ولم ترحب بأساليب ما بعد الانطباعية وكل ما يسمى بالفن الحديث، الذى يتخذ مكانه الآن فى أعرق متاحف العالم.

لذلك يمكن القول بأن متاحف الفن الحديث مجرد أماكن انتظار تستقرفيها اللوحات والتماثيل ذات الأساليب المبتكرة، حتى تقتنع بها الجماهير ويجمع عليها



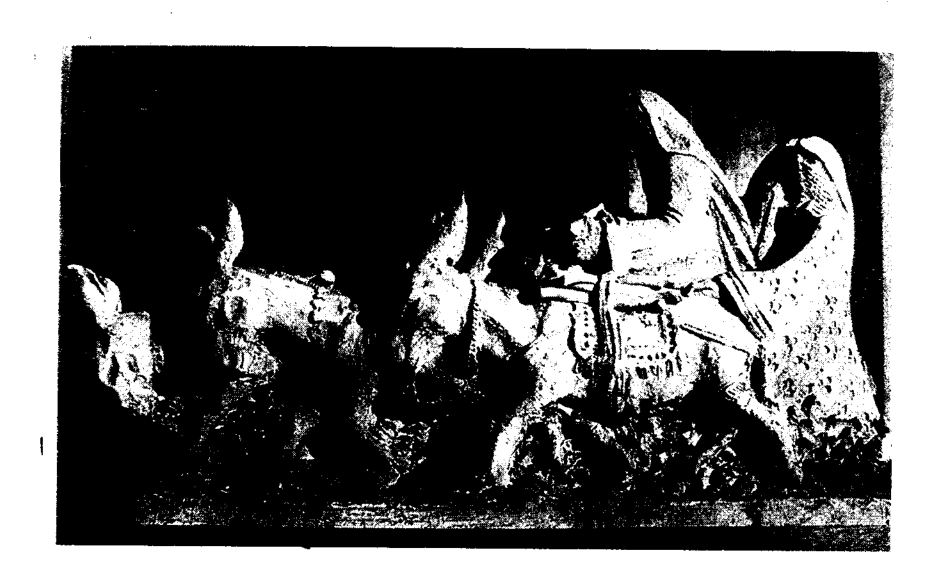
لوحات من لوحات المتاحف وقاعات العرض .

أهل المعرفة من النقاد والمفكرين، ويقررون أنها ند للروائع القديمة التى صمدت وأصبحت كلاسيكية بدورها.

وسرعان ما انتشرت فكرة متاحف الفن الحديث فى مختلف بلدان أوروبا فى المدن التى تعتبر مراكز ثقافية جنباً إلى جنب مع المتاحف المتخصصة لأعمال عباقرة الفنانين والرواد القدامى. ويعتبر متحف نيويورك نموذجاً نمطياً لهذا النوع من المتاحف. شيدته الولايات المتحدة سنة ١٩٢٩ ولم يعبأ منذ البداية بالفنون التقليدية والأكاديمية واتجه مباشرة إلى الأعمال الانطباعية والمرفوضة، ونسجت المتاحف الأخرى على منواله. أصبح مفهوم كلمتى «حديث» و«حداثة» غير مرتبط بالفترة الزمنية، بل يشير إلى نوع معين من الابداع الفنى. حتى أن بعض اللوحات القديمة التى رسمت منذ عشرات السنين قد تبدو «حديثة» لعيون النقاد والذواقة، لما تتصف

به من غموض وشذوذ وغرابة فى أسلوب الصياغة وحيل الصنّعة وخروجها عن مألوف عصرها.

لقد شاعت مؤخرا اللوحات والتماثيل التى تندرج تحت هذا المفهوم. وتكفى زيارة واحدة لعشرات المعارض التى تقام فى القاهرة كل شهر، لنلتقى بمثل هذه الأعمال فقط، من دون الفنون التقليدية التى كنا نشاهدها فى مصر منذ بضعة عشر عاماً.



قطيع من الحمير : للفنان سعيد الصدر (١٩٠٩ - ١٩٨٦) طينة محروقة (فخار) - ارتفاعه ٢٦ سم - توقيع الفنان محفور علي القاعدة .

وقد استثمرت المتاحف الكلاسيكية هذه الظاهرة، فأصبحت العروض الحديثة من صلب وظيفتها لتجتذب الجماهير ليتأملوا مقتنياتها من وجهة نظر معاصرة ويتعلموا كيف يتذوقونها. كما تدفع الفنانين الحديثين إلى مزيد من الحرص فى إبداعهم إذا كانوا حقاً يأملون فى أن يدخل المتاحف وتثبت جدارته. إلا أن الفنانين توجسوا من عرض ابتكاراتهم فى المتاحف التقليدية التى قد تكون بيئة طبيعية أو اجتماعية غير متوافقة مع ما يقدمونه من بدع مما يقلل من شأنها ويغير معناها. لذلك عمد بعضهم إلى إنتاج تشكيلات فنية لا تصلح للعروض التقليدية. أقاموها بعيدة عن الأنظار فلا يرها سوى من يبذل الوقت والجهد ليصل إليها، أو مؤقتة لا تدوم إلا لحظات معدودة أو أيام، أو على درجة من الضخامة لا تستوعبها قاعات العرض العادية أو الساحات المحدودة.



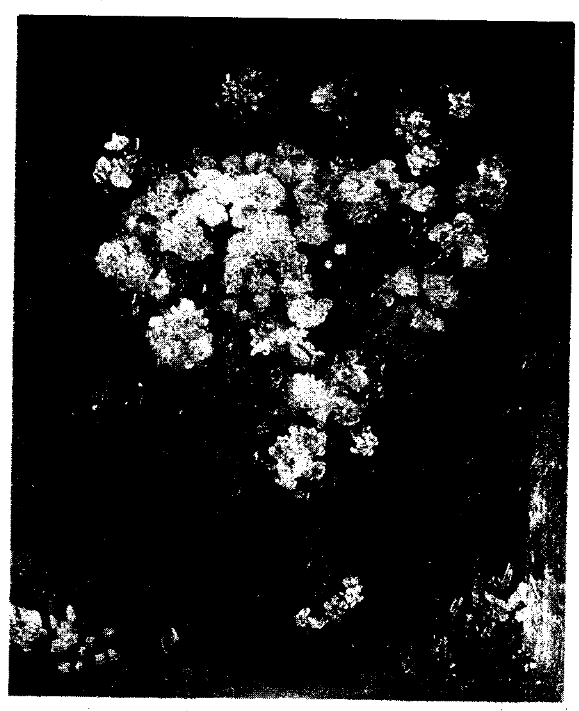
ذات رابطة العنق من التل الأبيض : للفنان رينوار ((١٨١٤ - ١٩١٩) ألوان زيتية علي قماش (٥٥ × ٤٦ سم .

وقد أبدعوا أعمالهم فى الصحارى وفى الحقول الفسيحة والبرارى، وربما بجوار فوهة بركان خامد. لا يجدى تذوقها منفصلة عن بيئتها التى أقيمت فيها، لأنها تتكامل شكلا ومضموناً مع العناصر الطبيعية المحيطة. ولما كان من العسير على المتلقين أن يبلغوا مواقع تلك العروض فقد اقتصرت على المتابعين من النقاد والصحفيين والمؤرخين، الذين يدفعهم اهتمامهم إلى تجشم مشقة السعى. أما المتلقين العابرين الذين يترددون على المعارض بالصدفة كلما سنحت الظروف فلا سبيل إليها، مع أنهم يشكلون الغالبية العظمى من جمهور الذواقة.

حفل النصف الثانى من القرن العشرين بالمستحدثات التشكيلية التى ازدادت إغراباً وتنوعاً فى السبعينيات والثمانينيات واحتار النقاد فى متابعتها وتصنيفها وتأصيلها... بل فى تحديد موقعها بين «الفن» و«اللافن». فهى ترجع بأصولها إلى حركة الدادا DADA التى ظهرت فى مدينة زيورخ بسويسرا سنة ١٩١٦ وأسفرت بعد الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) عن التيار السريالى الذى تزعمه الشاعر الفرنسى: أندريه بريتون. اتخذت الداداثوباً جديداً بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥) حين أقلع فنانو باريس عن جميع الأساليب التقليدية، التى لم يكن قد بقى منها سوى السريالية التجريدية وشرعوا فى التعبير الحر عن ذواتهم دون التقيد بأى معايير فنية أو جمالية (استطيقية) متعارف عليها. وما كادت تقبل الخمسينيات حتى ظهر ما يسمى: آرت بوفيرا Art povera، وهو اصطلاح عام أطلقه

الناقد الشاب: جرمانوسيلانت وترجمته الحرفية عن الإيطالية «الفن الفقير» لكنه لا يعبر عن الشكل أو المضمون اللذين ينطويان تحت لوائه. حتى «جرمانو» نفسه الذى سك هذا العنوان لم يستقر عليه وحول الاسم إلى «كواكوا» ويضم الاصطلاح: فن المستحيل Impossible art والفن الإدراكى Conceptual art والأعمال الأرضية Earth work وفن الحدث Happening art والعديد من الأسماء التى تتزايد فى كل عام على أيدى النقاد والمتابعين.

من أجل هذه الأعمال ظهرت أماكن عرض غير تقليدية. وانتشرت موضات جديدة كالعرض فى الهواء الطلق: فى الحدائق العامة والمناطق الريفية، ومن أنجح نماذج هذا الطراز من معارض التشكيلات الحديثة، الحدائق المترامية على تخوم مدينة كوبنهاجن فى الدانمارك، تتوسطها حجرات ذات جدران زجاجية، يتطلع الزائرون من خلفها إلى التماثيل التى تتوزع المكان الخلوى بين الزهور والشجيرات، يحدها فى الافق الشاطئ السويدى تترامى منه أصوات الرذاذ وصفق الأمواج، بينما تنبثق المجسمات العجيبة هنا وهناك، تتكامل مع المشهد الدرامى وما يحفل به من عناصر طبيعية.



ريتم رشار الخشخاش (ابيـ وزهير) فان جوخ (١٨٥٣ ـ ١٨٩٠) ألوان زيتية علي قماش (٦٤ × ٥٣) عليها توقيع الفنان ومؤرخه في ١٨٨٦ .

كما تعرض الرسوم الملونة والتماثيل فى منزل أحيانا أو فى حجرة، مصحوبة بمختارات من المشغولات التطبيعية المناسبة، بهدف تهيئة بيئة تتعايش مع المعروضات الفنية.

والمتاحف لا تقتنى الأعمال الفنية جزافاً، فأعمال عظماء الفنانين أصحاب المدارس والأساليب والاتجاهات، تفوق فى

أهميتها تلك التى تنحصر قيمتها فى أنها جميلة أو معبرة أو تاريخية. وفى منتصف القرن التاسع عشر، اتضحت الضوابط التى تتحد قيمة المقتنيات المتحفية. جاء فى صدارتها إبداع أصحاب المذاهب الكبرى الذين اعترف لهم الزمن بالعظمة والعبقرية مثل: ميكلانجو (١٤٧٥-١٥٦٤)، وليوناردو دافينشى (١٤٥٢-١٥١٩) من عصر النهضة، وبابلو بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣) من القرن العشرين، ثم اللوحات المفعمة بالحيوية لعمالقة مثل: بيتربول روبنز (١٥٧٧-١٦٤٠).

وتأتى فى الدرجة التالية لوحات فنانين كبار مارسوا الابداع من خلال اتجاه معين كالانطباعية أو التكعيبية أو السريالية. وفى آخر القائمة أعمال تقتنى كشاهد على العصر. وأصبح هذا التصنيف دستوراً لمتاحف العالم حتى يومنا هذا. لذلك تتنافس بحماس على اقتناء روائع الفئتين الأولى والثانية، مما رفع أسعارها فى السنوات الأخيرة إلى أرقام خيالية من الدولارات.

قاعات الفن الجميل
بين الثقافة والوساطة

تتمتع الفنون الجميلة فى العصر الحديث بالهيبة والوقار، إلا أنها حين تهبط إلى السوق ليتداولها الوسطاء وتصبح مصدرا للربح والخسارة، تفقد قداستها وجلالها، تباع وتشترى وتخضع لقوانين العرض والطلب كأى سعلة أخرى، شأنها شأن الملابس والأطعمة والذهب والفضة، والواقع أنها لم تنفرد بطابع الاحترام والتبجيل الا منذ عهد قريب، فى البلدان المتقدمة ثقافيا فى آسيا وأوربا وأمريكا.

أما فى المجتمعات المتخلفة فيخلطون بينها وبين الفنون التطبيقية، وربما زادت الأخيرة درجة نظرا لنفعها المادى، ففى بعض قاعات القاهرة تتوه الاعمال الفنية بين حشد الأوانى والنجف والطرائف والهدايا والأنتيكات وقطع الأثاث، على النقيض مما يجرى فى عواصم أوربا وأمريكا من تخصص قاعات تسويق اللوحات الفنية والتماثيل، لكن حتى فى تلك المجتمعات المتقدمة لم يكن الحال هو الحال منذ ثلاثمائة عام. كان عمل الحداد حتى نهاية القرن السابع عشر، يفوق ابداع الفنان فى الأهمية، ولم تكن الفروق واضحة بين الفنان والحرفى.

يقول التاريخ ان تجارة الأعمال الفنية هى ثانى أقدم حرفة عرفها الانسان. منذ اكثر من خمسة آلاف عام، كانت فى بلاد سومر (العراق حاليا) تجارة نشطة من هذا النوع، كما شاهدت الأمبراطورية الرومانية مزادات فنية منتظمة بنفس الأسلوب الذى مازال متبعا، الا أن المزادات الحالية تديرها المتاحف وكبار الأثرياء، أو جامعو تحف وتجار يشترون لحسابهم ثم يبيعون بعد أن يشتهر الفنان وترتفع أسعاره، أو وسطاء ينوبون عن الزبائن نظير عمولات معلومة، أما الهواة المتواضعون فيتعاملون مع الوسيط مباشرة حتى يضمنوا مصداقية العمل الفنى ويحصلوا على «شهادة

المصدر» التى بدونها تنخفض قيمته، وهى وثيقة لاتتاح فى صالات المزاد، الا اذا كانت مؤسسات كبرى مثل «كريستى» و«سوذبى» اللندنيتين العالميتين. وإذا كان أصحاب القاعات يحصلون على عمولات أكبر نسبيا فذلك بسبب الانفاق الكثير غير المنظور، فأقامة عرض فى منطقة حيوية فى مدينة القاهرة ليس بالأمر السهل، فهو يتطلب الاستعانه بمستشارين يتقاضون أجورا عالية، وطباعة كتالوج مرتفع التكاليف. ورد مد



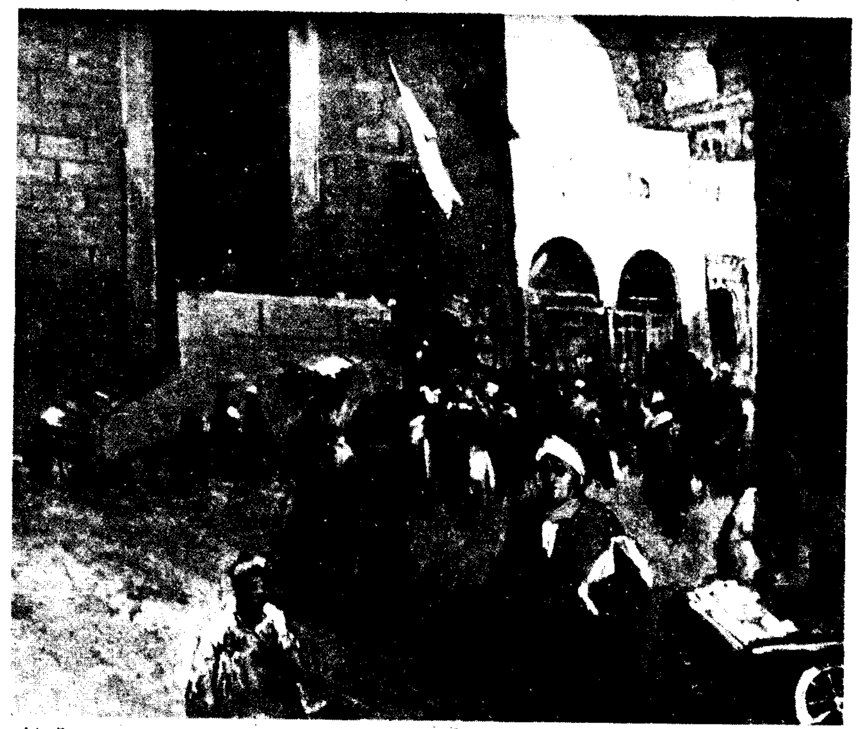
من روائع مقتنيات متحف محمد محمود خليل وحرمه بالقاهرة.



لوحة من لوحات قاعات الفن الجميل.

أموال للاعلام بمختلف الطرق، وتنظيم حفل استقبال يدعى اليه أثرياء المثقفين ورجال الأعمال - والسلك الدبلوماسى والنقاد والصحفيون وهواة جمع التحف.

تغير مفهوم تجارة الفن فى القرن التاسع عشر، بالرغم من عراقتها التى أشرنا اليها، تغير مفهومها حين شاع الاعتقاد بأن الأشياء تزداد قيمتها كلما مر عليها الزمان. وأن اقتناء الأعمال الفنية ضرب من الاستثمار الجيد. تكونت فى نفس الوقت طبقة جديدة من رجال الصناعة والمقاولين، الذين جمعوا أموالا طائلة



حي شعبي - حسني البناني - ١٩٨٠ - متحف الفن المصري الحديث - زيت علي قماش.

ويرغبون فى اظهار مكانتهم الاجتماعية بما يقتنونه من تحف ولوحات وتماثيل وأوان،مازال هذا المفهوم قائما حتى الآن، الا أن أصحاب المجموعات الفنية الكبرى أصبحوا نادرين بين مليارديريات العالم، بعد أن تولت الحكومات رعاية الثقافة فى بلادها وتنافست متاحفها فى شراء الروائع ذات القيمة العالية، لم يظهر فى مصر واحد من أصحاب المجموعات الرفيعة، بعد رحيل محمد محمود خليل وحرمه، صاحبى المتحف المعروف باسميهما.

لما كانت المتاحف مفخرة الشعوب وواجهتها الحضارية، ومن أهم عوامل الجذب السياحى، فقد أخذت تتضاعف عاما بعد عام، خاصة فى الولايات المتحدة واليابان التى ازدهر اقتصادها حديثا ومضت تستعرض عضلاتها على المسرح العالمى،

وترصد ميزانيات ضخمة سنويا لتثرى متاحفها، وكلما اتسع حجم الاقتناء المتحفى كلما قل تداول الروائع فى سوق الفن وارتفعت أسعارها إلى عنان السماء.

لندن عاصمة انجلترا، هى المركز العالمى لتجارة الفن فى الوقت الحاضر، التجارة التى - اتضح تفوقها فى السنوات الأخيرة على أى تجارة أخرى فقد أثبت



مرعي : للفنان تريون لوكستان (١٨١٠ - ١٨٦٥) ألوان زيتية علي قماش (٣٩ × ٥٨ سم) عليها توقيع الفنان.

الفن أنه استثمار مضمون ذو طابع فريد، يختلف عن كل ما يجرى فى سوق البيع والشراء، ومن أهم عوامل الحد من التضخم الاقتصادى، لذلك يتجه الكثير من صغار جامعى التحف وأصحاب المعاشات، إلى تحويل مدخراتهم أو رؤوس أموالهم إلى لوحات وقطع أثاث وأوان وتماثيل من البورسلين، متطلعين إلى يوم يحصلون فيه على نصيب الأرباح الهائلة التى تجنيها شركات المزاد الكبرى حين تعرض مقتنياتهم للبيع.

من المسلمات المتفق عليها أن الفن هو تعبير الروح الخلاقة عن نفسها، وأن الرائعة الفنية لا تقدر بثمن. من هنا اعتقد بعض الفنانين أن مجرد التفكير فى الاتجار بالفن اثم لا يغتفر، لذلك شرعوا يصنعون أشياء لاتباع ولا تشترى،

تشكيلات كبيرة مركبة لا يمكن نقلها من مكانها دون - أن تفسد وتتفكك، أو مجرد فكرة مدونة على ورق. وقد شاهدت قاعات العرض القاهرية نوعا من التشكيلات غير القابلة للاقتناء فى مطلع الثمانينات، تحت اسم «المحور ١» و«المحور ٢»، اشترك فى اقامتها أربعة فنانين، أسهموا فى تكاليفها التى بلغت آلاف الجنيهات، ولم يبق من



جليد تحت أشعة الشمس للفنان : بياروكامي ألوان زيتية علي قماش (٧٣ × ٩٢ سم) عليها توقيع الفنان ومؤرخه ١٨٩٤ .

آثارهما سوى بعض الشرائح والصور، الا أن تاجر الفن وهو صاحب ثانى أقدم مهنة فى التاريخ لا يعجزه شئ، وسيبقى ما بقى ثلاثى الفن والفنان والمقتنى، فقد استطاع مؤخرا أن يتجر حتى فى الأفكار المدونة على ورق.

إلا أن قاعات الفنون الجميلة ليست دكاكين بقالة مهمتها البيع والشراء، إنما هى مؤسسات ثقافية بالدرجة الأولى. تلعب دورا اجتماعيا فرضته الحضارة الانسانية ومعظم القاعات غير الرسمية فى مصر، ينتمى مديروها إلى فئات اجتماعية راقية، على قسط وافر من الثقافة والتعليم العالى كنظرائهم فى انحاء العالم المتقدم، أما

عدد زوار قاعات العرض والمتاحف فى روسيا وأوربا وأمريكا، فيناهز عدد أقرانهم فى الملاعب الرياضية، بينما يتناسب عددهم بين المصريين طرديا، مع اتساع رقعة المتعلمين تعليما عاليا، ومدى انحسار الأمية الثقافية والجميع هنا وهناك يختلفون إلى المتاحف وقاعات العرض مرتين أو ثلاث مرات خلال العام، ويعرفون أن هذه المؤسسات تضم مئات وربما آلآف اللوحات الملونة والمرسومة والمستنسخة، والتماثيل والأوانى الخزفية والأعمال الفنية بوجه عام، وأن الكثير من هذه التحف فريد فى بابه متنوع الأساليب، وأن مبدعيه أناس غيرعاديين، ذوو دوافع مختلفة وأن إدراك دوافعهم وتذوق أعمالهم غير متاح لكل الناس، لأن لغتها التعبيرية تختلف عن أى لغة مكتوبة يستوعبها كل من تعلم أبجديتها ومفرداتها وأجروميتها، والتعليم الذى يحتاجه زائر المعرض أو المتحف، يتطلب تدريبا على التطلع إلى تجارب جديدة وطرق مبتكرة للتعبير،،،

معايير جديدة للفنون الجميلة

.. يبدو أن العالم المتقدم بصدد وضع معايير جديدة للفنون الجميلة، يقيس بها جماليات (استطيقا) اللوحات والتماثيل، والتشكيلات المهجّنة التى تمزج بين المسطحات والمجسمات وبين مختلف الخامات، وتخرج عن الطابع التقليدى للأعمال الفنية..

الصحف والمجلات التى تصدر فى أوربا وأمريكا، بل والكتب والكتالوجات، تستخدم مصطلحات مبتكرة يصعب تعريفها اجرائيا. تنسخ ما جرى عليه العرف فى الزمن الحالى. ما كان مستهجنا بالأمس أصبح مثلا يحتذى. تغيّرت المدركات وحلت محلها مفاهيم لم تكن مدرجة على قائمة النقد الفنى وعلم الجمال. ظهرت لتتوافق مع ما يغمر قاعات العرض فى العواصم الثقافية الكبرى: روما وباريس ولندن ونيويورك. والمقصود بالمعايير، عناصر قياس جماليات العمل الفنى، كالايقاع والتوافق والتكوين والملمس، وكيف تتضافر لتحقيق التعبير والمضمون وجعل اللامرئى مرئيا. حاول مؤسسو مدرسة العمارة والتصميم الفنى (باوهاوس)، تفسير هذه المعايير أو المقاييس اجرائيا سنة ١٩١٩ فى مدينة فيمار بألمانيا. عرفوا الايقاع على سبيل المثال بأنه وحدات متشابهة على أبعاد متقاربة وليست متساوية. كانوا يعتبرون قمة الحداثة الفنية آنذاك. الا أن جهودهم ذهبت أدراج الرياح فى العقد الأخير من القرن العشرين.

كانت المعايير فيما مضى، تتعدل على فترات متباعدة تصل إلى مئات السنين. فتقاليد الرسم والتلوين فى العصر المسيحى، استمرت فى أوربا طوال العصور الوسطى، التى امتدت إلى ألف عام منذ سقطت الامبراطورية الرومانية، حتى عصر النهضة فى مطلع القرن الرابع عشر. حيث بعث الفنانون تقاليد العصر الاغريقى وتفوقوا عليه، وبقيت معاييرهم سارية ثلاثة قرون رغم اهتزازها بالحذف والاضافة،

فى روائع ميكلانجلو التى صورها فى سقف كنيسة سستين بروما، فكانت ايذانا ببداية معايير الاتجاه التلفيقى (ماناريزم). أما معايير الفن الاسلامى فسادت العصر العباسى كله (٧٥٠-١٢٥٨) دون أن يطرأ عليها تغيرات جوهرية طوال خمسمائة عام. لكن العصر الحديث الذى بدأ منذ قرنين فقط ـ كما يقول جانسون، فقد هبت عليه رياح التغيير السريع حتى أصبحنا لا نعرف اليوم، المعيار الذى نقيس به العمل الفنى غدا. أضعنا معايير الأمس ولم تنضج بعد معايير اليوم، لأنها مازالت فى طور الحضانة لم تكتمل النمو. وأصبح النقاد قضاة يحكمون بلا قوانين ـ كما قال الناقد الأسبانى جارثيا فى لقائنا معه فى مايو عام ١٩٩٠.



لوحة للرسام المصري : حامد ندا تبين خروجه علي التقاليد الفنية المعتادة.

لا يختلف اثنان على أن بينالى فينسيا الدولى، الذى يقام كل سنتين فى الجزيرة الايطالية العائمة، هو أرفع ملتقى للابداع الفنى وآخر صيحاته، سواء فى اللوحات والتماثيل، أو الاجتهادات التشكيلية المهجنة. فهو مسابقة لمعظم دول العالم صغيرها وكبيرها: من نيجيريا وزمبابوى واسرائيل، إلى الولايات المتحدة وروسيا وانجلترا وفرنسا. ترجع عراقته إلى أن أولى دوراته بدأت سنة ١٨٥٥. وتكمن أهميته فى أنه ميدان تتنافس فيه أعظم ثقافات الدنيا، باستعراض قدراتها الابداعية الخلاقة. كما تتبارى فى الألعاب الأولمبية لاظهار تفوقها الرياضى، وفى «المونديال» للفوز بكأس العالم فى كرة القدم. بل أن المؤرخين والنقاد يجمعون على أن بينالى فينسيا، يكافئ فى ميزان الثقافة الانسانية، كلا من الأولمبياد والمونديال مجتمعين.

بلغ ثمن كتالوج البينالى عام ١٩٩٠، أربعين دولارا. لأنه يضم بضع دراسات تطرح آخر ما أسفرت عنه القريحة، من تحليل للتيارات الفنية، وتفسير لمدركاتها بما يتفق مع التغيّرات الثقافية السريعة وتيسير التكيّف معها.

بضع دراسات عميقة، وليست كلمات رسمية خطابية كالتى وضعها كوميسيرو العالم الثالث، التى يدبجها عادة موظفون ليسوا نقادا ولا مفكرين من ابحاث الكتالوج واحد بعنوان: تنوّع (تفسير) الفن. وضعته الايطالية «لورا كيروبينى، نستعرض فيما يلى من سطور، طرفا من الأفكار الجديدة التى طرحتها حول تفسير الفنون.

عالجت فى بحثها معايير مبتكرة بدأتها بما أسمته «الكثافه» intensity أو القوة والشدة. وفى تمهيدها لتفسير هذا المعيار اقتبست عبارات لنخبة من المفكرين، يقولون بأن الفن هو استمرار «الاختلافات». وكل عمل فنى عالم قائم بذاته، يتميز بمناخ خاص ودرجة حرارة معينة. وكل واحدة من هذه الظواهر، تعود بأسبابها إلى وجه «الاختلاف» الذى أسفر عنها. وكل وجه من هذه الوجوه له ما يبرره، ويظل قائما حتى لو أعدنا صياغة العمل الفنى. فما يجرى فى «عالم» الابداع الفنى، يتعلق بدرجة حرارة هذا العالم وتنوع مقدار الضغط وتوتر الطاقة و.. اختلاف الكثافة أو القوة والشدة. الا أن الكثافة صفة مراوغة، تتبدى فى عدة أشكال.



لوحة للرسام المصري : حامد ندا تبين استعارته لمداخل الرسوم الجدارية المصرية القديمة.

تحاول الباحثة تقريب المصطلح الجديد إلى الأذهان

فتقول: «ان الكثافة على وجه التحديد تعنى الشخصية الجوهرية للفن. هى التى تمنح العمل قدرة، بالرغم من مراوغتها واستحالة تعريفها أو تحليلها»، ثم تستطرد مقتحمة سبيل الاقتراب من المعنى فتتابع قائلة: «إن التعبير يختلف باختلاف الكثافة، لأنها الشكل الذى تتقمصه أوجه الاختلاف الفنى، وتتعلق بالحساسية إلى حد ما. وكل كثافة تتميز بشكل خاص، وتختلف فى حد ذاتها عن الكثافات الأخرى. وتجعل العمل الفنى، فى وضع يتيح له الاتصال الأكيد والقوى بالمشاهد، بالرغم من سرعة زوال هذا الوضع. والنقد هو الأداة الحساسة التى تستنبط وتتبين مختلف الكثافات. والكتابةمن حيث هى أداة الناقد، ينبغى أن تكون مرهفة الحساسية وبالغة المرونة فى تناول الابداع الفنى. فلا يجدر بها أن تقبض عليه دفعة واحدة ككل. لابد للنقد أن يكون مرنا مناسبا للعمل ويتضمن امكانية التأويل، حتى يتيح للمشاهد اكتشاف مختلف التحريفات والتحولات التى ينطوى عليها العمل.. بينما يمضى الفن فى ازاحة الستار عن مكنوناته.

استشهدت الكاتبة بكلمات أحد الفنانين الايطاليين الحداثيين، وهو يصف مجموعة من أعماله بعنوان «الطبيعة البلهاء». استشهدت بقوله: «أردت أن أصوّر الطبيعة على أنها واقع لا شكل له ولا لون، بل سباق فى الحياة مجرّد من الاحساس. فنظرة الانسان بعقله للأشياء، وحدة انتباهه لما تحفل به الدنيا من حوله، هى التى تتبين الألوان والروائح والجمال».

تستنبط الباحثة من تلك الكلمات أن قدرة الفنان الابداعية، تنبثق من «اختلاف» تأملاته وتنوعها، للأشياء التى تتوزعها البيئة. وتكمن موهبته فى «اختلاف» طريقة رؤيته لها. فالأشياء التى نراها لأول وهلة هامشية قليلة الأهمية، قد تبدو فى عيون الفنان جوهرية للغاية. لأن الطابع العقلانى هو السمة التى تميزه. فهو يستطيع أن يتخذ من أى شئ موضوعا للفن، ويستخدم فى ابداعه أى خامة، ويتبع فى التنفيذ أى وسيلة، لأنه فى نهاية الأمر.. يتألق عن طريق الذكاء وحده.

الدراسة التى وضعتها الباحثة «لورا كيروبينى» مثيرة وشيقة وطويلة، الا أن المجال لا يتسع لعرضها كاملة، إلى جانب الأبحاث الأخرى التى لا تقل عنها أهمية،،،

صوفيّة الفن التجريدى

.. أثبت الفنان الاسلامى منذ أكثر من ألف عام العلاقة الوثيقة بين العلم والفن، واستطاع بتشكيلاته الهندسية الرياضية أن يحقق المتعة العقلية إلى جوار الانتشاء الوجدانى والعشق الصوفى. وهو نفس الاحساس الذى يغمر المتلقى وهو يدخل عالم التجريد الحديث، يستكشف ما تهمس به الألوان والخطوط، وما تتضمنه من حيوية وديناميكية، ومفاهيم جديدة وقيم جمالية - كما يقول الفنان فيكتور فازاريلى (١٩٠٨-١٩٩٨). فالجمال الذى عرفته البشرة منذ أقدم العصور، ينبعث مجددا فى قوة، ليوقظ الأحاسيس الفطرية التى ولد بها الانسان..

أصبح من واجب الفنان أن يتيح للناس اشباع أنظارهم ووجدانهم، فى البيئة الصناعية التى احتلت مكان الطبيعة. عليه أن يبتكر بيئة جديدة جميلة تلبى احتياجاحقيقيا للثقافة المعاصرة. فالحاجة إلى الجمال كالحاجة إلى الطعام عند الانسان وبعض الأجناس العليا من القردة. تتفاوت شدة هذه الحاجة بتفاوت الفروق الفردية، لكنها قائمة على الدوام. واذا كان هناك تفاوتا كبيرا بين المجتمعات الثقافية، فهناك أيضا ما يعرف بروح العصر. ويؤكد علم المستقبل Futureology، أن الثقافات المتخلفة يمكنها أن تقفز إلى العصر الحديث، غير مضطرة إلى اجتياز مراحل التطور التى مرت بها المجتمعات المتقدمة. فالتنظيمات الجمالية المجردة تجد طريقها إلى وجدان الانسان المتعطش للجمال، أيا كان موقعه من تصنيفات الثقافات تقدما أو تخلفا. فكل عصر ينفرد بنوع من الجمال - كما قال الشاعر الفرنسى: شارل بودلير، منذ أكثر من مائة عام: كما كان لمن سبقونا جمال خاص بهم، ينبغى أن يكون لنا جمال يتوافق مع ثقافتنا المتطورة. والعمل الفنى يرتبط بالحالة العامة

للتفكير وعادات المجتمع وتقاليدة. ففن التمثال اليونانى القديم، ثمرة لطبيعة البلاد الحربية واهتماماتها الرياضية. أما الكاتدرائيات القوطية التى ترفع أبراجها نحو السماء كالصلاة، فظهرت فى عصر القسس الفرسان. كما أن المساجد الاسلامية المكشوفة البناء، تجسيد لفكرة اتصال الأرض بالسماء. والتقدم العلمى المذهل الذى يطبع العصر الحديث، والاتصال الثقافى الفورى بين الشعوب، وشيوع المعرفة وتحول المجتمع البشرى إلى ما يشبه الأسرة الواحدة - كل ذلك انسحب على أسلوب التفكير الانسانى، وأصبحت المعايير الفنية التى كانت مقبولة فى الماضى، غير صالحة لاشباع احتياجاتنا الثقافية الراهنة، بما تشمله من مدركات وسلوكيات تتسم بالتغير السريع. والوحدات الهندسية التى كانت ذات طابع رمزى سحرى فى الفنون الأفريقية، فقدت طابعها الأسطورى الدينى، وأصبحت مجرد تنظيمات تشكيلية تلبى احتياجات المتعة العقلية المحضة، التى تناسب طبيعة الحياة فى العصر الحديث، وأصبح الادراك الاستطيقى بمعنى الرؤية الجمالية، ينسحب على الطبيعة ولا يقتصر على الأعمال الفنية - كما يقول: جيروم ستولنتز. ويكون الموضوع استطيقيا اذا أدركناه لذاته لمجرد التمتع بالتطلع اليه. وكلمة استطيقا تعنى الانسجام. والفارق شتان بين الموقف الجمالى والموقف العلمى النفعى، حيث تدرك الأشياء كوسيلة لهدف يتجاوز تجربة الادراك. أما الموقف الجمالى فيتوقف عند حدود التذوق. وهو حالة وعى وتنبيه وحيوية - كما يقول عالم النفس: كيت هانز. أى أننا نضفى على الموضوع قيمة وحيوية، ونركز انتباهنا ونشحذ خيالنا. وفى ذلك تنظيم لجهازنا العصبى واذكاء لروحنا الخلاقة، واعلاء لانسانيتنا، وتنشيط لعوامل التخيل والابتكار.



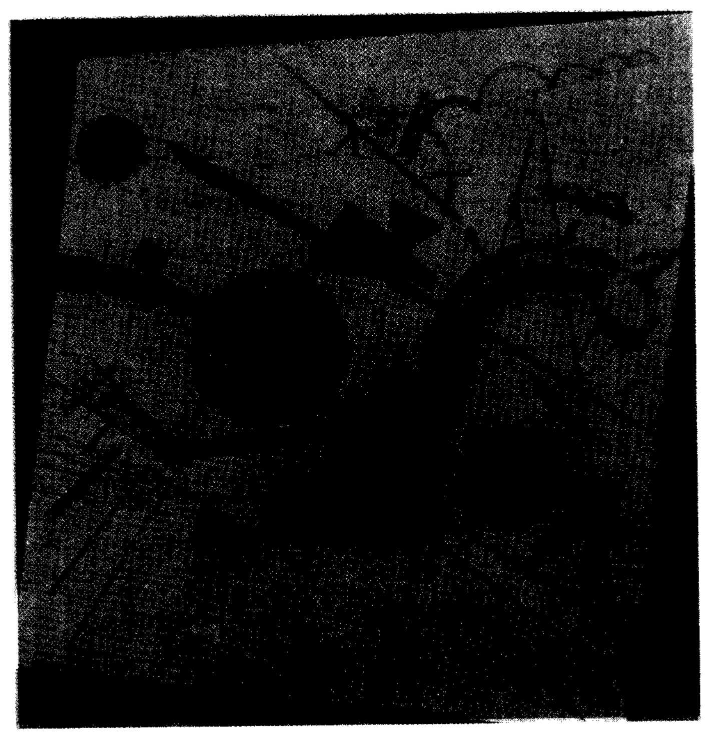
آنية اسلامية متحفية تشير إلي روحانية الدين الحنيف.

لا ينبغى أن نقيس جماليات التكوينات المجردة بمعايير القرون الماضية. فالفنون تتطور ومعها قوانينها. تتطور من بعض الوجوه وفى بعض الأزمنة والأمكنة. لا توجد قواعد عامة توحى بأشكال المستقبل ولا يجوز النظر إلى العمل التشكيلى منعزلا عن الفنون الأخرى من شعر وأدب وموسيقا ومسرح وسينما وفيديو ورقص. لأن الفنون مجموعة معقدة من الخيوط، يشكل كل فن فيها وحدة أصغر وأقل تعقيدا والفنان يحاول بقدر ما يرى من الضوء، أن يعبر عن روح العصر بالشكل المناسب من خلال هذه التعقيدات.



لوحة شبه تجريدية.

رفض رواد الفن المعاصرون كل الأساليب الماضية ومايرتبط بها من معايير جمالية. بما فى ذلك الطرز الراسخة: اليونانية والرومانية والبيزنطية وعصر النهضة والباروك والرومانسية، لأنها لم تعد صالحة لتوجيه الابداع الفنى المعاصر. ولعل حركة الدادا التى تفجرت فى مدينة زيورخ بسويسرا سنة ١٩١٦ - أثناء الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) - خير دليل على هذا الرفض. ومن ثم انطلق الفنانون مع العلماء جنبا إلى جنب مستكشفين العالم من جديد، ونبذوا كل أثر للتشخيص أو للطبيعة والانسان، أو لموضوعات صرحية ملحمية معقدة كالتى نراها عند:



صوفية الفن التجريدي.

تيشيان (١٤٨٠-١٥٧٦) وبوسان (١٥٩٤-١٦٦٥)، بما فيها من متعة متنوعة للعين، مع الخط واللون والمادة والملمس والمنظور والقرب من الواقع، وثراء المعنى المستمد من التقاليد.

استعاض الفنان الحديث عن كل ذلك، بشكل تجريدى معبر عن دوافعه وحالاته النفسية الدفينة. وهو أمر يبدو للذوق الكلاسيكى بعيدا عن الجمال، مع أنه ليس فريدا فى الميدان الثقافى، لأننا نرى مثل هذا فى الشعرالحديث، الذى تخفف من الوزن والقافية والفصاحة، وآثر الالتباس والغموض والانطباعات العابرة. كما نلحظ فى المسرحيات الطليعية، تجنب الحبكة ودقة رسم الشخصيات، والنزوع إلى اظهار التغير النفسى وتزعزع العلاقات الانسانية، وطمس الحدود بين الوهم والحقيقة، مع تعاظم هذه الملامح فى الفنون التى تتسم بقدر أكبر من الفردية مثل: الرسم والتلوين والاستنساخ وتشكيل التماثيل والموسيقا. أما الفنون الجماعية كالمسرح والسينما، فتصطدم بالذوق الشعبى المحافظ. وإذا كنا نرى فى العلاقات التجريدية الهندسية تشكيلات مبتكرة وأساليب غير مسبوقة، فمرجع ذلك ـ كما يقول «الدوس هكسلى» ـ إلى أن الفنان يبدأ دائما من البداية، بينما يبدأ رجل العلم من حيث انتهى السابقون.

تاريخ الفن كما يقول هربرت ريد (١٨٩٣/١٩٦٨). هو تاريخ القالب أو الأسلوب أو الصيغة أو شكل الادراك البصرى أو الطريقة التى شاهد بها الانسان العالم منذ

فجر التاريخ! الشخص العادى يفترض طريقة واحدة للنظر إلى الدنيا، لكن هذا ليس صحيحا، لأننا نرى ما تعلمنا أن نراه، حتى يصبح الابصار عادة وتقليدا. نرى ما نحب أن نراه وهو محدد من قبل وليس محكوما بغريزة حب البقاء كما يفعل الحيوان، بل تحدده الرغبة فى تشييد عالم منطقى معقول. والفن بهذا المفهوم يعنى تشييد الحقيقة وبناءها، مع ملاحظة أن حقائق اليوم غير حقائق الأمس، وكلما ارتقى الانسان ثقافيا وحضاريا، اتسعت الفجوة بين الجمال والمنفعة.. والشكل والوظيفة لذلك لم تفرق القبائل الافريقية المتخلفة بين هذا وذاك. فالقناع الذى نراه نحن جميلا، يبدعه الفنان الافريقى لتسخير قوى الخير والشر. والقرعة الجافة التى يطهون فيها الطعام، مزخرفة بتصميمات هندسية فاتنة، ليست سوى رموز سرية مقدسة يعرفها الكهنة والفنانون.

مع ذلك فالابداع رغبة أصيلة عميقة فى ذات الانسان، تدفعه إلى خلق أشياء جميلة وعرضها على المجتمع، معتقدا أنه يرتبط عن طريقها بالقوى الروحية الكامنة خلف عالم المرئيات الغامض.

لا توجد مواصفات أو مقاييس للابداع الفنى - كما أشار الباحث العلامة «جان برتيليمى». لأن هذه المواصفات تستنبط بعد انجاز الأعمال وتجسيدها. والقيم الفنية شأن القيم العلمية، تعرف من خلال التجربة والخطأ والنجاح والفشل،،،

رحلة فى رأس فنان

قبل الطفرة التشكيلية الحديثة فى القرن العشرين، حفل تاريخ الفن، بطرز وأنماط. كان كل منها يسود مجتمعًا بأسره أو مجتمعات طوال حقبة من الزمان طالت أم قصرت.

وكان يقرن الفن آنذاك بدين معين.. كالفن الاسلامى.. أو بدولة معينة.. كالفن البيزنطى. أو بشكل اجتماعى.. كالفن البدائى. وحين تشعبت الطرز والأنماط سميت مدارس، وكان ذلك أعقاب عصر الرنيسانس حين ظهرت الرومانسية والكلاسيكية الجديدة والمانريزم والباروك. وانطلقت التحليلات تفاضل وتوازن بين كل منها وظهرت فئة النقاد الذين يحكمون على الاعمال الفنية دون أن يكونوا هم أنفسهم مبدعين. ولم ينقض القرن التاسع عشر حتى واجهتنا لافتات ومدارس وأقسام فنية: التأثيرية والتعبيرية والتكعيبية وغيرها من الاسماء التى بلغت المئات عددا. أجهد النقاد أنفسهم فى التصنيف والتحليل والتحديد.. لا يكادون ينتهون من تصنيف وترتيب حتى يضع الفنانون أمامهم مشكلات جديدة وإبداعات مبتكرة تدفعهم إلى إعادة النظر ومراجعة كل شىء.. حتى القيم الجمالية نفسها. وفى النصف الثانى من القرن العشرين أصبح من العسير تجميع اثنين من الفنانين فى طراز واحد مما اضطر النقاد إلى الالتجاء إلى التصنيفات الغامضة الفضفاضة: كالفن الحديث.. الفن المعاصر.. فن القرن العشرين.. الخ. وما أن لجأوا إلى التعميمات حتى ثار الفنانون على كل شىء حتى النقاد أنفسهم ووظيفة النقد ذاتها. وانتشرت الافكار الليبرالية بينهم.

إلا أن القضية لها تاريخ. فالمعبد أو الكنيسة أو البلاط أو الارستقراطية الحاكمة، هى التى كانت تكلف الفنان بالعمل. وصاحب العمل كان هو الناقد الذى لا ترد له كلمة. وكان الفنان لا يبدع إلا ما يكلف به من أعمال. لكن.. بعد أن أصبح الفنان

ينتج ما يراه هو وبموجب اختياره الحر ظهر الناقد الذى لا تربطه بالفنان أى علاقة سوى ميدان الاهتمام ذاته، دون أن تكون له سلطة خاصة كسلطة صاحب العمل. أصبح الناقد شريكا للفنان فى عمله. يتذوقه ويقرؤه ويحلله ويوضحه.. ويقدمه للناس من الزوايا الجمالية والنفسانية والاجتماعية والتاريخية والانسانية والتراثية.. إلى آخر مداخل الفنون التشكيلية. وسارع علماء النفس والاجتماع والاقتصاد والفلسفة بتقديم العون للناقد الفنى فى مهمته الصعبية.



المفكر للفنان : رودان أوجست . برونز ارتفاعه ٣٧,٥ سم - محفور عليه توقيع الفنان، وهو نسخة مصغرة من تمثال المفكر المعروض في متحف رودان بباريس ، والمصمم ليعلو المجموعة النحتية «أبواب الجحيم». المسبك «الكسيس روديه» ALEXIS RUDIER باريس

وبصدد تفسير العمل الفنى كان لابد من تفسير عملية الابداع ذاتها، والأجابة على علامات الاستفهام العديدة التى تثيرها هذه العملية التى يتميز بها الانسان على جميع الكائنات الحية. فأثبت علم النفس الحديث أن الفنان ليس ظاهرة شاذة بين البشر. فالبشر كلهم مبدعون. إلا أن الفنان يتميز فى درجة الابداع وليس فى نوعيته. أن لديه قدرات عامة وخاصة مثل ما لديهم. لكنه مزود باستعدادات معينة تجعله يمتاز عن غيره من الاشخاص العاديين. فالقدرة على خلق العمل الفنى مثل القدرة على تذوقه. لا تتوقف على ملكة إضافية منعزلة عن بقية حياتنا الفعلية، بل إنها فى درجاتها العالية ليست سوى تفوق بعض نواحى هذه الحياة الفعلية العادية). كما قرر د. عماد الدين اسماعيل فى رسالته عن تحليل القدرة الابداعية.

أن ذهن الفنان - كأى انسان - يحتوى على مواقع معينة للعوامل الابداعية والمعرفية والانتاجية والتقويمية. فكل ما يجابه الانسان من أشياء ومواقف، يثير وعيه ومعرفته، فينتج شيئًا من عندياته على هيئة رد.. أو استجابة لهذا الوعى وتلك المعرفة. هذا الشىء الذى ينتجه الانسان هو - فى حالة الانتاج الفنى - العمل الذى يختلف من فنان لآخر باختلاف وعيه ومعرفته. وبعد أن يتم الفنى يعمل الفنان على

تقويم عمله والاطمئنان إلى مطابقته لما وعاه وعرفه. أنه يقوم بعمليات حذف و اضافة وتعديل وإعادة تقويم حتى يرضى فى نهاية الأمر عن عمله من حيث هو استجابة لموقف معين. هذه المعرفة هى التى يسميها الفنان «رؤية» أو «احساس». أما الاستجابة فهى التى يسميها «تعبير»، إلا أن علم النفس يصف هذا الابداع الفنى بأنه استجابة نتيجة للتعرف والوعى بموقف معين. فالاعمال الغريبة التى ظهرت أثناء الحرب العالمية الأولى على يد الداديين، كانت نتيجة لمعرفة الفنانين بأن القيم



لوحة تجريدية للرسام المصري : فاروق حسني تعبر عن شحنة وجدانية.

الانسانية التى تسببت فى الحرب قيم فاشلة يجب معارضتها بكل طريقة. وبصرف النظر عن مدى موافقتنا على وجهة نظرهم، فإن تلك الفكرة كانت السبب فى إبداعهم الغريب، بدليل ما جاء فى كتاباتهم وتفسيراتهم. وفى بداية العصور الوسطى شاهدنا الكاتدرائيات الرومانية الهائلة استجابة لمشاعر الاستقرار لدى السلطات الحاكمة. وفى مستهل القرن العشرين ظهر سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦)، ليعرف الطبيعة على أنها مجرد اسطوانة ومخروط ومكعب. فالمعرفة المعينة هى التى تحدد الاستجابة وأسلوبها ولا شك أن المعرفة فى الربع الأخير من القرن العشرين قد تشعبت واتسعت.. وبقدر ما يعرف عنها الفنان.. بقدر ما يختلف أسلوبه وابداعه عن الآخرين.

لقد فسر علم النفس ظاهرة إختلاف الاستجابة: أى الانتاج.. أى الابداع الفنى. ففى ميدان الفنون لا توجد أحكام مطلقة بمعنى «خطأ» و «صواب»». فالقضايا الفنية تختلف عن القضايا العلمية ففى العلوم تكون الاستجابة محددة. فإذا إلتقى الانسان بمعادلة كيمائية أو رياضية فإنه ينتج جوابا واحدا محددا. أما فى المسائل الفنية فتكون الاستجابة متعددة الجوانب والاشكال. فلو أقمنا معرضا لجماعة من الفنانين عن التصنيع مثلاً، سنشاهد بالطبع إختلافات فى الاساليب والتعبيرات باختلاف عدد الفنانين وعدد اللوحات. وهذا لا يعنى أن بعضها خطأ وبعضها صواب. فالواقع أنها جميعا صحيحة لكنها تختلف فى درجة معرفة المبدع ومقدار العوامل الأخرى الداخلة فى الإبداع الفنى. فقد تتفاوت الأعمال المعروضة فى معاييرها الجمالية، ولكن فلنتذكر أن القياس الجمالى يختلف من زمن لآخر تختلف أنواعه باختلاف العوامل الانتاجية.

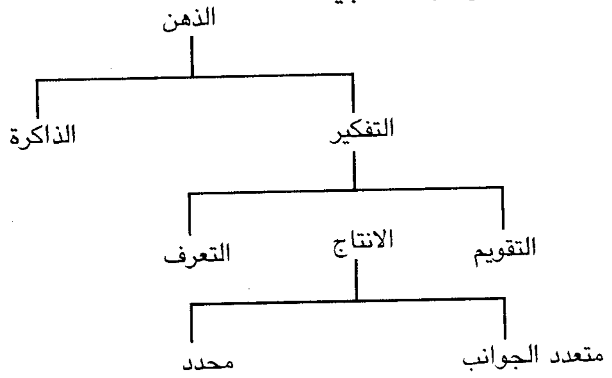


رأس سيدة شابة ـ للفنان : ديجا (١٨٣٤ ـ ١٩١٧) ألوان زيتية علي قماش (٣٦ × ٢٤ سم) موقعة بإمضاء الفنان.

يمكننا تصور النظام الذى يعمل على أساسه ذهن الانسان حتى يتم الابداع الفنى، بالطريقة التى وصفها ج.ب. جيلفورد فى مؤلفه: القدرات الابداعية فى الفنون.

أوضح جيلفورد أن المهارة الفنية الابداعية ليست شيئًا مفردًا موحدًا، ولكنها مجموعة كبيرة من العوامل والقدرات العقلية الأولية، تختلف لدى الفنانين عنها لدى العلماء. ونلاحظ فى تصور جيلفورد أنه عين موقع الابداع الفنى فى موقع «الانتاج متعدد الجوانب». لكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد. فالانتاج الفنى أو الابداعى له

صفات أخرى تعبر عن محتواه، بمعنى نوع العامل المؤثر على وجوده. وهذا المحتوى الانتاجى تختلف أنواعه باختلاف العوامل الانتاجية.



وإذا كنا ندخل فى تحليل علمى تجريدى، فلا بأس علينا والفن التجريدى يملأ معارضنا ومعارض العالم. وإذا كنا نقول أن الانتاج الفنى هو حصيلة عوامل معينة،



لوحة تجريدية للرسام المصري : صلاح طاهر، تقوم علي أسس التأليف الموسيقي.

فالمقصود بالعامل أنه «تجريد» لمكونات النشاط، من حيث أن النشاط ينتج انتاجا معينا. ومن هنا.. يمكن للناقد أن ينظر إلى العمل الفنى من زوايا مختلفة بالرغم من

أنه «وحدة متكاملة» فى نفس الوقت نتيجة لقدرات مختلفة كما أسلفنا.. وله سمات مختلفة. فانتاج الكلمات عند الاديب يتضمن عامل «الطلاقة». ويمكن التعرف على هذا العامل عند الفنان التشكيلى فى انتاج الاشكال. إلا أن الطلاقة نفسها أنواع. فهناك طلاقة فى الشكل وأخرى فى التركيب.. وثالثة فى الادراك. وتقع هذه الأنواع من الطلاقة فى المستوى الانتاجى فقط، بينما توجد أنواع أخرى منها على المستوى الادراكى مثل: «التواتر». وهذه الصفات والمحتويات والعوامل والقدرات والاستعدادات المتعددة تدخل فى عملية الابداع الفنى وتكون السبب المباشر فى تعدد أشكال الابداع الفنى من حيث هو استجابة لمواقف ذهنية معينة.

فالمحتوى الانتاجى الشكلى مثلا سمة تتضمن العلاقات بين الاشكال المدركة أى بروز العلاقات الشكلية بين المدركات. تكون فى الأدب على هيئة انتاج مزيج من الحروف تكون تأثيرات معينة. وفى التصوير تكون بانتاج مزيج من الالوان لتكوين تأثيرات معينة أيضًا. وأبرز مثل لهذه الحالة فى رأينا هو ما قدمته المدرسة التأثيرية من حيث اعتمادها على الألوان اعتمادًا أساسيًا. فقد استهدف التأثيريون انتاج لوحات تعبر عن الشروق أو الغروب بواسطة علاقات شكلية بين الالوان. واستطاع التجريديون انتاج تأثيرات مرحة أو حزينة عن طريق هذه العلاقات بالاضافة إلى علاقات أخرى. كما فعل كاندنسكى فى لوحاته عن فصول السنة.

فى ضوء ما سبق.. نستطيع أن نشعر بأن الاعمال الفنية بوجه عام تتجه بسرعة إلى مفهوم جديد وإلى معمل البحث العلمى - فمعرفة عوامل الابداع الفنى واكتشاف مظاهرها والتعرف عليها فى الاعمال الفنية يمنحنا الفرصة لادراك قيمة العمل الفنى والحكم عليه بدرجة عالية من الدقة وصواب الرأى».

الشامان الفنان الأول

.. الـ «شامان» هو الفنان الساحر العبقرى الذى عاش منذ ثلاثين ألف عام، تنسب إلى مواهبه و مهاراته كل الأعمال الفنية البديعة التى اكتشفها المنقبون والباحثون على جدران الكهوف الفائزة فى صخور الجبال، «التاميرا» فى جنوب غرب اسبانيا. و«لاسكو» فى جنوب غرب فرنسا.. ومناطق عدة فى أوروبا وأمريكا وآسيا وأفريقيا.

عاش الشامان كشخصية هامة بين قبائل الأنسان - الصياد الذى سكن الأرض فى تلك الحقبة من التاريخ، وأعتمد فى حياته وبقائه على صيد الطيور والغزلان والثيران والماموث وما تيسر له من الحيوانات التى كانت تسمى من حوله فى ذلك الزمن السحيق : فى العصر الحجرى القديم والجديد والعصر الجليدى.

لعب الشامان دورا خطيرا بين القبائل الصيادة، للحفاظ على تماسكها ووحدتها وبقائها واتزانها النفسى وتطورها. وكان دوره بالغ التعقيد متشابك الاختصاصات. فهو الطبيب المداوى.. والكاهن الواعظ والفنان المبدع لكل اشكال الرقص والإيقاع والشعر الغنائى، والزخرفة، والصور الرائعة على جدران الكهوف..

كلمة «شام» عند الزنوج الافريقيين المعاصرين معناها (سحر أو عمل) بالمعنى الشائع فى أوساطنا الشعبية: ذلك الشيئ الغامض الذى يعتقد العامة أنه يحتوى على طاقات خفية لها القدرة على تجميع الأحباب وتفريق الجماعات. تلك الأشياء التى يصنعها (الدجال أو الشيخ المبروك) ويؤدى أثناء صنعها طقوسا معينة يدخل فيها الصياح والغناء والحركات الراقصة والتخطيطات الرمزية المجردة.

وأسم (شامان) مستمد من الأصل الأفريقى لكلمة (شام). إلا أن الشامان لم يكن درويشا أو شيخا مبروكا. لم يكن دجالا يبتز الأموال حيث لا مال ولا متاع. لم

يكن نصابا حيث المجتمع محدودكل شئ فيه على المشاع، بل كان شخصية أبرز مافيها أنه فنان مبدع، أجمع نقاد الفن ومؤرخوه فى عصرنا هذا، على أن صوره التى أبدعها فى كهف التاميرا، تضاهى روائع اللوحات عبر العصور، بما فيها عصر النهضة الايطالية... هكذا يقول: ألكسندراليوت، صاحب كتاب (آفاق الفن).



من صور الكهوف بفرنسا منذ ٢٠,٠٠٠ سنة صور الإنسان صياد الخيول وقد حفلت أجسادها بالنقط كاجراء سحري يؤدي إلي تكاثرها .

واندرياس لوميل، مؤلف «فنون انسان ماقبل التاريخ».. وجانسون، صاحب احدث مرجع فى تاريخ الفن.. وغيرهم الكثيرون. يجمع كل هؤلاء على أن أساطين الفنانين المعاصرين، ينبغى أن يقفوا بتواضع شديد أمام هذا العمل العظيم، الذى أبدعه أجدادنا الأوائل. أمام الخطوط المعبرة، والألوان الترابية التى أتقن الشامان استخدامها. والواقعية المثيرة فى تصوير حركة الثور وهو يركع بعد أن أخترقته الرماح والسهام.

الإجماع العالمى على روعة وجمال تصاوير كهوف ماقبل التاريخ يدعونا للتساؤل: كيف أرهق شامان القبيلة الصياده نفسه. وأنفق وقته الثمين فى ابداع تلك الروائع فى كهوف ومغارات مظلمة تستقر فى ظلال صخور الجبال؟.. رسوم ملونة على جدار الصخر، فى غرفة داخلية خاصة بعيدا عن الفوهة أو المدخل، يصل إليها الإنسان بصعوبة، يسير على أربع أحيانا لأنخفاض السقف أو يكاد

يسير على قدميه فى ممر كنز اذا كان السقف مرتفعا، حتى يصل إلى غرفة مظلمة هى غرفة الصور.

يعتقد بعض المؤرخين أن الأنسان دب على قدميه منذ أربعة ملايين من السنين. وأنه لم يبدأ فى استخدام يديه إلا بعد مليونين. أما الأعمال الفنية فلا يوجد لها أثر قبل ثلاثين ألف عام. نرى.. لماذا أبدعها؟.

كان منذ مليونى عام يستخدم يديه فى تعديل تشكيل مايلقاه فى طريقه من أحجار وزلط وعصى يستعين بها فى الصيد والقنص. كان يجد زلطة فينحتها حتى يتمكن من القبض عليها بأحكام ويسهل عليه استخدامها. أى أنه بدا فى الاختيار والاكتشاف. وهاتان العمليتان تعتبران من عوامل الأبداع الفنى. وبيننا الآن كثيرون من الفنانين يتبعون نفس الطريق فى الأبداع الفنى.

قناع أفريقي من الفن البدائي المعاصر يبين الطاقة السحرية الكامنة في هذا الفن الذي لم تتغير طبيعته منذ أحقاب طويلة.

.. أن فكرة الشئ الجاهز الذى يعاد تنظيمه حتى يصلح لغرض لم يخصص له، هى نفس الفكرة التى اتبعها الأنسان منذ مليونى عام حين حور شكل الراطة ليستخدمها كسلاح قتال.

لم يظهر الفنان الشامان الساحر اذن إلا منذ ٤٠ أو ٣٠ ألف عام. ولكن الحقيقة أنه لم يكن يدرى أنه فنان. لم يقم بعمله هذا من أجل الامتاع أو الاستمتاع، أو لتجميل كهفه كما يعتقد الكسندر اليوت . لماذا يزخرف إذن ويصور مكانا مظلما تحت الأرض لايمكن مشاهدته إلا بالكاد؟ وأين هو الوقت والطمأنينة اللذان يسمحان للقبيلة بالاستمتاع الفنى، وهى مهددة بين لحظة وأخرى بهجوم الحيوانات المتوحشة

والكائنات القاتلة كالحشرات والزواحف لاشك فى أن أحدا من أفراد القبيلة كان يوقد مشعلا يضئ به الغرفة المظلمة أثناء قيام الشامان بعملية الأبداع..



خيول علي جدران كهوف «لاسكو» جنوب غرب فرنسا ١٥٠,٠٠٠ سنة .

روى اندرياس لوميل فى مرجعه «انسان ماقبل التاريخ» قصة اكتشاف كهف التاميرا الشهير بأسبانيا. قال أن البارون ساونولا خرج فى جولة مع ابنته ذات الأثنى عشر ربيعا، ذات يوم من عام ١٨٧٩، فاكتشفت الصبية محتويات الكهف.

ومهما يكن من أمر اكتشاف كهف التاميرا فى اسبانيا أو كهف لاسكو بفرنسا، أو الكهوف المماثلة فى سيبريا واستراليا وأمريكا وأفريقيا وغيرها من بقاع العالم، فقد أجمع الباحثون على أن رسوم الكهوف جميعا إنما ترجع إلى الأفكار الشامانية التى كانت عامل استقرار وتكامل فى حياة كل قبيلة فى عصر الأنسان الصياد. كما أجمعوا على أن الأنسان حينذاك، بدأ يشعر بوجوده المستقل عن باقى الكائنات، وأنه لم يكن نصف حيوان كما يظن البعض استنادا إلى شكل الجمجمة وأنحدار الجبهة إلى الخلف. كان ذكيا مفكرا... يعلم أنه سيد باقى الكائنات، لكنه كان متخلفا ثقافيا، وكانت الحضارة مازالت فى مهدها، تزحف ببطء طوال عشرين ألف سنة، حتى تشب على قدميها فى وادى النيل بين قدماء المصريين.

فى عصر الأنسان الصياد، كان الشامان هو السلطة العليا الموازية لسلطة زعيم القبيلة، أن لم تكن أعلى منه مرتبة. ومع ذلك فعلماء النفس يعتقدون أنه كان شخصية مصابة بالعصاب أو الصرع منذ ولادته، وأنه كان محتاجا إلى رعاية خاصة، نفسية وعصبية، من باقى أفراد القبيلة.

الأمر الذى كان يلفت إليه الأنتباه منذ الصغر ويدفعه إلى أن يتخذ مكانته تلقائيا متوائما مع عقائد القبيلة، حسب استعداداته ومواهبه ونموه الطبيعى بين أفرادها. تتعرف عليه القبيلة وتتخذ منه موقفا خاصا، وحين يشب ويكبر يجد نفسه قد أصبح شامانا، ولامفر من القيام بدوره المرسوم، فيتخذ هو الآخر موقفا عقليا معينا ويمارس أفعالا بعينها لايستطيع أن يحيد عنها.

اعتقدت القبائل الصيادة أن الأرواح تتلبس الشامان حين تداهمه النوبة المرضية. كان يغشى عليه ويبدو كما لو كان جثة هامدة. ويقرر علماء النفس أن الشامان الحقيقى يشعر قبل النوبة وبعدها أنه مات فعلا ثم بعث. يشعر أن الأرواح تمزق أطرافه وتلتهمه التهاما... أما فى مرحلة الأفاقة فيحس بعودة أطرافه إلى جسده من جديد، رويدا رويدا حتى يستوى انسانا عاديا مرة أخرى. ويظن أفراد القبيلة حينئذ أن روحه قد انسخلت عن جسده إلى المملكة التى تسمى فيها أرواح الغزلان وغيرها من حيوانات الصيد، إما ليفاوض سيدة تلك الأرواح، وأما ليصيد بعضها فعلا، فلا يبقى لفريق الصيد فى القبيلة إلا أن ينطلق بدوره لاحضار أجساد تلك الحيوانات التى تم اصطياد أرواحها، معتقدا أن عملية الصيد الواقعية ليست سوى عملية شكلية وتحصيل حاصل.

يؤكد علماء النفس أن الشامان يشاهد فعلا أيان غشيته صورا عقلية ترتسم أمامه بتأثير العقائد الأسطورية التى تسود القبيلة. وتكون رؤياه أشبه بالحلم المستمد من عناصر المجتمع المادية والفلسفية.

ويعود السؤال إلينا مرة أخرى: أى فن فى أن يمرض انسان ثم يليق؟.. إلا أن المسألة ليست بهذه البساطة إذ أن أفراد القبيلة يراقبون الشامان أثناء «غشيته» أو «غيبوبته» معتقدين أنه بمحض ارادته الحرة، يفصل روحه عن جسده، ويرحل إلى العالم الآخر.. إلى حيث يهيئ ويرتب أحداث المستقبل التى ستتم فى عالم الحقيقة والواقع. عليهم أن يراقبوا كل مايفعله من رقص وطبل وغناء أو رسم وزخرفة، وأن يحاولوا أن يستنبطوا من حركاته الرمزية وابداعه ماينبغى لهم أن يفعلوه، ثم

ينطلقون إلى مناطق الصيد، كأنهم منومون مغناطيسيا، مغممين بالثقة، معتمدين على أنفسهم، متأكدين من العودة بالصيد الوفير الذى أشار إليه الشامان أثناء غشيته، لايهابون مواجهة أعتى الحيوانات شراسة كالجاموس البرى والماموث والثيران والدب الأبيض عند الأسكيمو....



من كهوف «لاسكو» بفرنسا منذ ١٥,٠٠٠ سنة .. **لوحة بإرتفاع ١٤٠ سم تصور ثورا جريحا يهاجم صيادا يرتدي قناعا علي شكل طائر .**

لايذهب الصيادون إلى البرارى إلا بعد أن يوجههم الشامان ويجد الشامان فى وظيفته شفاء لمرضه النفسى. يرتاح حين يؤديها... ويشفى من النوبات التى تداهمه بين حين وآخر. والواقع أن «الغشية» أو «الغيبوبة» التى تصاحب مرضى الصرع، يصحبها نوع من الجلاء البصرى أو مانعرفه باسم «التجلى». ترتسم حينذاك فى خيال المصروع أو المريض صور عقلية يكاد يراها. ويرى بعض علماء النفس أن تلك الممارسات التى يزاولها المريض بمثابة علاج ودواء. فالشامان يضرب عصفورين بحجر لأنه يبرأ من علته، ثم يحظى بمكانة اجتماعية مرموقة.

... ورويدا رويدا، تتحول نوبات الصرع إلى نوبات من (التجلى) خلال النمو النفسى والأجتماعى للشامان. بل أنه بالممارسة المتكررة، يستطيع استحضار تلك

الحالة إذا اضطرته الظروف كأن تطلب منه الجماعة الخروج إلى الصيد إذا عز الطعام. حينئذ يبدأ فى عملية (تسخين» بأن يؤدى ايقاعات خفيفة بواسطة طبلة أو بعض العصى الجافة، مصاحبا الايقاع باهتزازات وحركات راقصة ودندنة وغناء، ويزال يسوس نفسه حتى يدخل فى حالة (النشوة أو الغشية أو التجلى).. بينما أفراد القبيلة يراقبون وينتظرون ثمرة مفاوضات روح الشامان مع ملكة أرواح الحيوانات فى العالم الثانى.. ووصفا رمزيا للمكان الذى ينطلقون إليه لإحضار الصيد.

ويلاحظ فى كثير من صور الكهوف تصميمات كأنها خرائط لمعارك ستقع. نشاهد قطعان الحيوان وهى تفر هاربة مذعورة، بينما يتوزع من حولها أفراد كتيبة الصيد والقنص، يصوبون نحوها السهام والرماح. تخترق بعضها أجساد الحيوان. وقد نشاهد تشكيلات تجريدية رأسية وأفقية على شكل أقفاص، ترمز إلى الفخاخ التى كانوا ينصبونها أحيانا للقبض على الحيوان.

حين يبدع الشامان تلك الرسوم، كان يعتقد أن الأرواح تتقمصه بالفعل وتملى عليه مايرسم وتحدد له نوع الحيوان ومنطقة توفره. قد تكون الرسوم على هيئة تخطيطات أو لوحات متكاملة. وكل عملية صيد تحتاج لخطة جديدة وصور مختلفة عن سابقتها، إذ يختلف الزمان والمكان ونوع الحيوان لذلك نشاهد الصور فى بعض الكهوف وقد رسمت فوق بعضها البعض، حيث يكون الرسم الأول قد استنفد أغراضه فى عملية الصيد السابقة.

ربما تذكرنا فكرة الرسم السحرى هذه، بما يحدث حتى اليوم فى الأوساط الشعبية من صنع شكل عروسة من الورق، تفقأ عيونها، أو تحرق، حتى يبطل حسد الحاسدين. فالعروسة هنا رمز سحرى يجرى على من يمثله مايجرى عليه. كذلك الأعتقاد بتقمص الأرواح جسد الأنسان وتولى العمل عنه، اعتقاد قائم حتى الآن. ليس فقط فى الأوساط الشعبية بل أيضا فى الأوساط الثقافية ولدينا مثل طريف الفنان الفرنسى: هنرى روسو» ١٨٤٤ ـ ١٩١٠» الذى سئل كيف يبدع لوحاته فأجاب: أشعر بأن شخصا يمسك بيدى ويجرى بالفرشاة والألوان على قماش لوحاتى.

وفى شكل آخر، روى أحد كبار الأدباء أنه حين يؤلف، يشعر بأنه فى حضرة شخص جليل يملى عليه مايكتب.. وليس بعيدا مايروى عن شياطين الشعر التى تلهم الشعراء قصائدهم الفريدة.

وتختلف أساليب الشامان الفنان من عصر إلى عصر، ومن مكان إلى مكان، مع الأنفاق فى الغرض من الأبداع. فالأعتقاد الراسخ الذى كان يسود القبائل الصيادة، هو أنهم حين يصيدون الحيوان إنما يقتلون جسده فقط، أما روحه فتنطلق لتتقمص حيوانا آخر.. وأنه من الممكن اقتباس الحيوان نفسه مرة أخرى لو أنهم صوروه على



حصان ملون من روائع الشامان علي جدران الكهوف في جنوب غرب فرنسا ١٥,٠٠٠ سنة.

جدران الكهف. ويظن بعض الباحثين استنادا إلى هذا المفهوم، أن الفخاخ التى صورها الشامان فى لوحاته الجدارية كانت تستهدف القبض على روح الحيوان وحبسها. كما أرجعوا السر فى روعة الأنجاز الفنى الذى حققه الشامان فى صورة الثور فى كهف التاميرا الأسبانى، ودقة الرسم والتجسيد والتلوين.. والتشريح والحركة، إلى أن الجماعة كانت تريد ذلك الحيوان بالذات دون غيره، مما يفرض مطابقة الصورة للحقيقة تماما.

من نفس المنطلق، نستطيع أن نفسر الحيوية الفائقة التى تنضح بها تلك الصورة. لأن الفنان حينذاك كان يبدع عمله بايمان وصدق كامل لا تشوبه شائبة. والصدق فى الأحساس والهدف الأنسانى.. والمهارة الناجمة عن الخبرة المتكررة والممارسة اليومية هى الفيصل بين العمل السطحى.. والرائعة الفنية.

نفس المقاييس يمكن تطبيقها على روعة وجلال الصور والتماثيل الفرعونية التى مازالت الى الآن مضرب الأمثال، للمظلة الفنية. والجمال الصافى والتأثير العميق. كذلك التماثيل الاغريقية من ابداع «فيدياس» الفنان الملهم الذى نحت تمثال زيوس - ملك الالهة - وهو يعتقد فعلا أنه يجسد صورة الإله.

كان على الشامان أن يتوخى الصدق الكامل فى تصوير الثور، حتى يتحكم فى المحتوى الروحى للحيوان ويضمن اصطياده من جديد. أما لكى يضمن تكاثره فقد أبدع فى سقف أحد الكهوف بالنحت البارز عملية تزاوج بين ثور وأنثاه لكى يزداد عدد القطيع فى منطقة الصيد، فالصورة لها القدرة على احتواء الحيوان والسيطرة على سلوكه بوصفها أداة سحرية.

الايمان يؤدى إلى الصدق فى الأبداع، خاصة إذا كان الهدف ليس شخصيا، بل متعلقا بذات الحياة. ورسوم الكهوف ومختلف الأشكال الفنية، كانت كل عالم الأنسان الصياد فى العصور السحيقة. تصميمات الرقصات.. والأقنعة.. والأيقاعات الموسيقية والأشعار الغنائية.. والزخارف الرمزية، كل ذلك كان الكون الذى عاش فيه الأنسان الصياد.

هكذا كان أفراد القبيلة الصيادة يتأثرون بابداع الشامان. ويهرعون إلى الصيد والقنص دون أدنى ذرة من خوف أو فشل. ولاشك أن الحيوانات بدورها كانت ترهب هذا الأنسان العقائدى الذى لايخشى الموت. لقد أنبأ الشامان الصيادين بالأحداث المقبلة عن طريق رموزه الفنية السحرية، وأرسى فى نفوسهم بواسطتها ايمانا بأنهم ذاهبون لجمع أجساد الحيوانات التى صورها على جدران الكهف، بل حبس أرواحها أيضا داخل الرسوم والألوان.. وزاد على ذلك ضمان وفرتها وتكاثرها، حتى بعد قتلها.

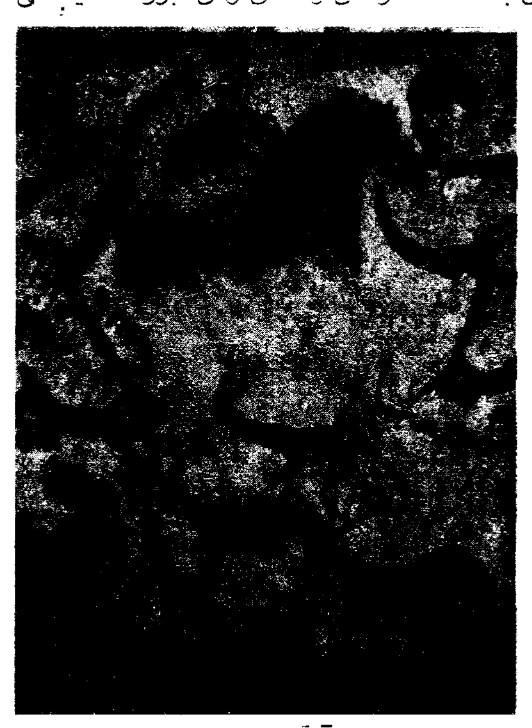
فى هذه المناسبة، نود أن نشير إلى ماقاله واحد من أشهر مروضى الوحوش فى العالم: «إذا أردت أن يخاف منك النمر ويفر هاربا... انظر فى عينيه وتقدم نحوه».

وأعتقد أن هذا ماكان يفعله الصياد القديم.

لكن... لاشك فى أن التصاوير الرائعة على جدران كهوف «التاميرا» و(لاسكو) لم تأت من فراغ. لابد قد سبقتها عصور أكثر بدائية، من حيث أساليب وخامات التعبير. ويرى الباحثون فى هذا الميدان أن ابداع الشامان خاض مراحل ثلاثا. آخرها وأنضجها هو مانراه فى تلك الكهوف وغالب الظن أن المراحل الأولى، كانت

مجرد رسوم عبثية تلقائية، صورها الفنان براحة يده وأصابعه على صفحة الطين اللين الذى وجدت آثاره المتحجرة فى بعض المناطق. ثم مرحلة تحديد شكل الحيوان بخط خارجى أسود يملأ فراغه بلون واحد. كما أن هناك أساليب فنية رمزية، كان الاسلاف الأوائل يعتقدون أنها أكثر فاعلية فى السيطرة على تكاثر الحيوان، كان يملأ الفراغ داخل الخط الخارجى بالبقع الكثيرة رمزا للكثرة. كما تميزت تصاوير الشامان الجدارية، بالصرحية وهيمنة المساحة المرسومة على المكان. وقد انتشرت رسوم الكهوف عبر العالم حيثما وجد الأنسان الصياد وشاماناته.. من أقدم الكهوف فى التاميرا الذى يرجع تاريخه إلى ٤٠٫٠٠٠ سنة، إلى كهوف لاسكو التى تعود إلى ١٥٫٠٠٠ سنة. إلى مناطق أخرى تتراوح حداثتها حتى أربعة آلاف عام فقط، حين استمر الأنسان الصياد يسعى على الأرض بينما بدأت الحضارات المستقرة فى مصر والعراق.

اختلفت أساليب التعبير عند الشامان باختلاف الزمان والمكان ومن أبرزها مايسمى بالنمط الشفاف أو نمط الأشعة السينية «أشعة أكس» وينتشر هذا النمط الفنى فى المناطق الصيادة التى تمتد إلى شرق وشمال أوروبا. كما وجدت لهذا النمط نماذج فاخرة فى شمال أمريكا، لدى القبائل الهندية الصيادة، وفى رسوم الصخور فى سيبريا بالأتحاد السوفييتى، وبين قبائل الاسكيمو فى مناطق القطبين. كذلك وجدت محفورة على صفحة الصخور فى وسط النرويج. وقد يرمز الفنان الشامان إلى تلك الأعضاء الهامة بمجرد علامات بسيطة جدا كأنه يحدد مواقعها فحسب.



من صور كهوف «لاسكو» بفرنسا منذ ١٥,٠٠٠ سنة غزلان وخيول إبداع الشامان تم تصويرها.

يوجد أسلوب آخر من تلك الرسوم الفنية السحرية يسمى

«نمط وجه الأسد»، يظهر فيها الحيوان ـ الذى يكون أسدا فى غالب الأحيان ـ مرسوما من الجانب، بينما يلتفت بوجهه كله نحو المشاهد بشكل مهيب. عثر على هذا النمط لأول مرة فى جنوب غرب فرنسا فى مكان يسمى (صخور الأخوة الثلاثة». ثم فى شمال أفريقيا ... واستمر متبعا لعشرات الألوف من السنين حتى القرن السادس عشر الميلادى، إذ وجدت نماذجه محفورة على الأدوات السحرية التى استخدمتها قبائل (بينن) بوسط أفريقيا.

كل نمط من تلك الأساليب يرتبط بالعقائد والأساطير. فبينما شامان النمط الشفاف يستهدف حبس روح الحيوان، يهدف شامان نمط وجه الأسد. إلى التعبير من أله الحيوانات. إذ أن ـ الأساطير والمعتقدات التى سادت الشرق قبل الغرب بزمن طويل، تروى أن الحيوانات التى تصطادها القبائل، يرسلها اليهم آله الحيوانات.

إستند الباحثون فى تفسير رسوم انسان ماقبل التاريخ، على ماشاهدوه مؤخرا فى الطقوس السحرية التى ظلت باقية بين بعض القبائل الصحراوية الصيادة قبل أن تنقرض. ومع أن هذه الطريقة ساعدت على تفسير الكثير من الأبداع الفنى القديم، بوصفه أداة سحرية، إلا أنه يبغى الكثير من تلك الرموز الشامانية مبهمة المعنى، حتى فى الصور الواقعية المرسومة فى كهوف (لاسكو) إذ أن الشك مازال قائما فى تفسير الرموز التى تشبه الأقفاص، والتى ترسم أحيانا بعيدا عن الحيوان. وأحيانا أخرى تحيط به كأنه محبوس فيها. أن تفسيرها على أنها فخاخ واقفاص يتفق مع معارفنا الأن، لكننا لاندرى ماذا كانت تعنى منذ ٤٠ر٠٠٠ سنة.

القبائل الصيادة، تحت القيادة الفكرية الرمزية للشامان، اعتقدت أنها تستطيع ضمان وقوع الأحداث الفعلية المقبلة، عن طريق التمثيل لتلك الأحداث. وكلمة (شام) فى القاموس تعنى تقليد الشئ أو الرمزية، أو التظاهر بحدوثه. والشامان كان يقصد بابداعه التمثيل الرمزى لما سيحدث، سواء بالرسم أو الرقص والغناء وارتداء الأقنعة، وما إلى ذلك من الأساليب الفنية والأشكال التى نرى نماذجها حتى الآن بين الجماعات البدائية الصيادة فى أفريقيا.

أشاد الناقد والمؤرخ الأنجليزى: هربرت ريد بابداع الشامان، ومواهبه وقدراته الفطرية، فى حدود الزمان الذى عاش فيه والظروف الثقافية والإمكانيات. لكنه لم يلمح إلى نوبات الغشية التى كانت تنتابه. ومهما يكن من أمر فإنه يتفق مع الباحثين جميعا فى روعة هذا الأبداع من زاوية المواصفات الجمالية. ولو أننا نعود

ونذكر بأن تلك (السمات) التى نعتبرها الأن قيما جمالية، إنما هى من وضع جد الفنانين الأكبر: الشامان.

بالرغم من القيم الجمالية التى ذكرناها، فمن المقطوع به أن رسوم الشامان، لم تكن سوى أدوات للصيد شأنها شأن الرماح والسهام. لكنها أدوات نفسية وليست مادية. مثلها مثل الأناشيد والموسيقى الحماسية ومايسمى بالتوجيه المعنوى فى



حصان من كهوف في جنوب غرب فرنسا ١٥,٠٠٠ .

الجيوش الحديثة التى تستخدم الرسوم أيضا.. وتعتبر كل ذلك مندرجا فى قائمة الأسلحة. ولاشك أننا نعرف مايسمى بالتعبئة المعنوية للجيوش فى أوقات الحرب. كانت رسوم الكهوف تستخدم لمثل هذه الأغراض وليس من قبيل (الديكور).

لقد وضع الشامان أسس فنون النحت والتصوير، والزخرفة، تلك التى حاول الفنانان العملاقان: بيكاسو وبرالد، اكتشافها من جديد فى مطلع هذا القرن من خلال دراستهما للفن الزنجى الذى هو امتداد للشامانية. وبين فنانينا المرموقين :

المصور حامد ندا، الذى تحول منذ بضع سنوات من الأنماط الشعبية إلى الأنماط البدائية فى تكويناته فازدادت سحرا ومتعة.

احترم الشامان الطبيعية احتراما كاملا واعتبر نفسه جزءا منها. وفى المراحل الأكثر بدائية، كان الأنسان الصياد لايرى ثمة فارق بينه وبين الحيوان. بل ظن أحيانا أن بعض الحيوانات أرفع منه قدرا. وفى الرسوم المبكرة للشامان، كثيرا ماقلب الشكل الأنسانى إلى حيوانى أو العكس. أو خلط بين شكلى الأنسان والحيوان على هيئة كائنات مبتكرة، بقيت أنماطها فى عصور قريبة نسبيا.. مازال بيننا نموذج لها هو تمثال (أبو الهول) الرابض فى صحراء الجيزة: رأس انسان وجسم أسد. وبين تماثيل وصور المصريين القدماء والاغريقيين وشعوب العالم القديم، العديد من هذا النمط الشامانى. وماالأقنعة الأفريقية التى مازالت منتشرة حتى اليوم سوى نماذج أخرى حية لهذا النمط.

يقول هربرت ريد أن الشامان كان مصيرا للغاية حين صور الحيوان فى حالة الحركة. كما صوره مفعما بالحيوية فى حالة السكون، لأنه عبر عن حالة التربص والخوف والقلق، بشكل قد يعجز عنه الفنان المتحضر بأدواته الحديثة.

أستطاع أن يودع رسومه كل هذه المشاعر بالرغم من أنها مرسومة بلون واحد.. أو بخلط لونين أو أكثر قليلا. وإذا أستخدم الدرجات اللونية، فليس للتعبير عن التظليل، وإنما لتأكيد الحركة. كما أن كل عنصر فى لوحة الشامان الجدارية، يلعب دورا هاما فى التكوين العام. وهو أمر قد يفوت على الكثيرين من الفنانين المعاصرين، مع أنه شرط حاسم من شرط الإبداع الفنى، كان الشامان يتمتع بحاسة فنية عالية ويرسم لوحاته وكأن الحياة توشك أن تدب فيها. كان يشعر بأن الحيوان الذى يرسمه كان حيا.. فى حالة صمت وسكون.

بالرغم من أن الشامان كان يتقن التصوير والتعبير إلى هذا الحد. لم يكن حريصا على بقائها بعد أن تؤدى المهمة التى أبدعها من أجلها. كل عملية صيد تتطلب أعمالا سحرية. وكل صورة عمل سحرى مرتبط «بطلعة» صيد محددة. تختلف من حيث الزمان والمكان والخطة ونوع الحيوان. ولما كانت مساحة جدران الكهف محدودة. كان على الشامان أن يملأ الجدران بالرسوم ثم لايجد مناصا من الرسم فوق الصور القديمة. هذا هو السر فى أن صور بعض الكهوف تختلط أحيانا بعضها بالبعض الآخر.

هذا الخلط فى رسوم الكهوف، لم يفقد هربرت ريد ايمانه بروعة التكوينات واتفاقه مع القائلين بأنها تنظيمات شكلية تعبر عن مواقف وجدانية وأنها تتضمن قيما جمالية عالية.

ذكرنا أن الشامان لم يبدع روائعه انطلاقا من رغبة فى أن يسر أحدا، أو البيع لأحد، إنما أبدعها لكل المحيطين به ويدافع منهم. ولو أننا تأملنا الروائع العالمية الحديثة لوجدنا أنها حصيلة لظروف مماثلة. ولاأظن أن فنانا أو ناقدا من الممكن أن ينكر أن لوحة (جيرنيكا) هى رائعة القرن العشرين. صورها: بيكاسو، بعد أحساسه بالألم إزاء الجريمة البشعة التى ارتكبتها النازية، حين دمرت بالقنابل قرية جيرنيكا الأسبانية بأكملها سنة ١٩٣٦.

أستلهم بيكاسو موضوعه من المأساة الأنسانية التى حدثت فى بلاده، ثم استخدم كل مايمتلك من موهبة فى ابداع رائعته وكأنها رسالة للبشر جميعا. هذا هو السر فى عظمة تلك الرائعة وصاحبها.

قد يقول قائل أن لوحة (فتيات افنيون) أكثر روعة وشهرة. إلا أن هذا غير صحيح. أما عن الموضوع، فهى تصور فتيات الهوى فى شارع افنيون. السيئ السمعة. وأما عن الشهرة فمستمدة من اعتبارها أول عمل مرسوم بالأسلوب التكعيبى، مع أن زميله المصور الفرنسى براك ينازعه تلك الأولوية. وزيادة على هذا وذاك، فان بيكاسو نفسه قد هجر الأسلوب التكعيبى برمته بعد سنوات قليلة.

والشامان منذ عشرات الألوف من السنين لم يكن يدرى أنه فنان. بل أن المفهوم لم يكن موجودا أصلا. لكنه كان يدرى أنه يقوم بعمل خطير لايقل فى خطورته عن توفير الطعام والشراب. بل أنه لكذلك. وكان ابداعه يحاط بالتقديس والتبجيل من كل المحيطين به فى القبيلة. ينظرون إليه وإلى ابداعه بكل خشوع واجلال. وكأنهم يعلمون أن مايفعله هو: فن الحياة.

ومن المناسب هنا أن نقتبس كلمات ايردل جنكنز، صاحب المؤلف القيم: «الفن والحياة»:.

أن الفن قائم من أجل الحياة.. وأن الحياة لن تستطيع أن تقوم بغير فن.

كلمة (فن) بمفهومها الحالى، لم يكن لها أثر منذ نيف ومائة عام فقط، هكذا يؤرخ لنا:

كولنجوود، فى كتابه: (مبادئ الفن). الفن الذى نعرفه اليوم، كان يعتبر منذ عهد الشامان حتى قرن مضى، مجرد حرفة وصنعة؛ يتعلمها الصبى فى ورشة متخصصة منذ الصغر. هكذا تعلم جميع فنانى عصر النهضة العظام ومن جاء بعدهم حتى أنشئت الأكاديميات أو مدارس الفنون. وكلمة (فن) نفسها بالأنجليزية (آرت)، مشتقة من الكلمة اللاتينية (أرس)، بمعنى صنعة. تندرج تحتها جميع الحرف كالنجارة والحدادة.. إلخ. والشامان قديما كان يقوم بمهنة معينة، اسندتها إليه القبيلة الصيادة، بعد أن اكتشفت مواهبه منذ الصغر وتعهدته حتى أصبح شامانا تعهدته حتى صقل موهبته وأتقن صنعته ووعى تعاليم القبيلة وآمالها وآلامها حتى أصبح فنانا حقيقيا، يقف على قدم المساواة مع عمالقة الفنانين عبر التاريخ، كما سبق أن ذكرنا من أجماع النقاد العالميين. أدركت القبائل الصيادة منذ زمن سحيق، أن ليس كل من عبث بالفرش والألوان جديرا بأن يصبح شامانا.. أو فنانا.

يقول كولنجوود، فى مرجعه الذى أشرنا إليه: (أن معظم مايسمى بفن هذه الأيام، ليس سوى أشياء للتسلية.. سواء كان شعرا أو نثرا أو رسما.. إلخ). وبين الباحث أن موضع التسلية، هو أن تلك الاعمال، لاتصلح إلا للزخرفة وقضاء وقت ممتع...

لاشك فى أن ابداع الشامان لم يكن من هذا الطراز الذى تحدث عنه كولنجوود. وإلا لما اكتسبت هذه الروعة المجمع عليها. والفصل فى ذلك يرجع إلى ماتتضمنه تلك التصاوير من سحر. هذا النوع من السحر. هو الفن بعينه، وليس بفن ماخلاه. ففعل السحر يشبه فعل (الدينامو) - هكذا يستطرد كولنجوود - الذى يزود الحياة بالتيار الانفعالى الذى يدفعها.

والسحر الذى يقصده الباحث، هو ذلك الاتجاه القوى الموجه من الفنان إلى المشاهد عبر العمل الفنى. لذلك ينبغى للفن الحديث أن يتزود بالسحر من هذه الزاوية حتى يؤدى دوره فى الحياة.. ولايقتصر على القيم الجمالية المحضة. من هنا تنتفى أى مقولة بأن فنون ماقبل التاريخ خالية من الجمال. استنادا إلى أن مبدعيها لم يقصروا جهودهم على الامتاع الجمالى كما هو الحال اليوم .

(الفن للفن).. عمل يقوم به غير الفنانين الحقيقين. وهو غير موجود فعلا فى واقع الحركة الفنية عبر التاريخ. وقد وضع: ايردل جنكز، مؤلفه كله ليدلل على هذه الحقيقة.

وفى رأينا، أن الرائعة الفنية لها مايشبه المجال المغناطيسى، تؤثر به على المشاهد.. وتنقل إليه الانفعال الكامن فيها عبر موضوع معين. وهو مايسمى بروح الفنان التى أودعها ابداعه. ويدعم كولنجوود هذا الرأى بقوله: (ان قدرات الفنان لايمكن اظهارها إلا إذا مارسها فى موضوع جدير بها). وقد مارس الشامان قدراته الابداعية فى موضوعاته السحرية.

ينادى كثيرون من النقاد والفنانين فى السنوات الأخيرة بنداءات مثل: استلهام الفنون الشعبية.. وفنون التراث أى الفنون القديمة. والفن الزنجى. كما ظهر مايعرف بالفن الفطرى، وهو فن هؤلاء الذين لم يدرسوا أكاديميات الإبداع وفلسفة الجمال. كل ذلك إنما يعبر عن أحساس عام لدى الفنانين المعاصرين. بأن ثمة شيئا ماينقص ابداعهم الذى وقع فى فخ الجماليات المجردة، وأحساسهم بالحاجة إلى ماينفخ الروح فى تشكيلاتهم الفنية الميتة، حتى تكتسب الحيوية التى كانت تشع فى ابداع الشامان على جدران الكهوف.. وقطع العظام.. وشظايا الأحجار.. والأقنعة وماإلى ذلك.

ماأحوج فنانى العقدين الأخيرين من القرن العشرين، لأن يتفهموا دروس أستاذهم العظيم: شامان العصور السحيقة، ليضيفوا إلى ابداعهم الفنى شيئا فعالا كالـ(دينامو) يسهم مع باقى الأدوات الثقافية، لدفع سفينة الحياة إلى آفاق أكثر اشراقا وازدهارا.،،،

فنون القمة الإيطالية فى مصر

إذا ذكرنا فنون القمة الإيطالية، فنحن نقصد ذروة عصر النهضة منذ أربعة قرون، حيث وقع أول تغير ثقافى فى التاريخ كان قادته على وعى بما يفعلون، وسكوا أسمه بأنفسهم منذ البداية. وقد أقامت كلية الفنون الجميلة بالقاهرة فى ختام عام ١٩٨٩، عرضاً أكثر من رائع لفنون الرسم التى أبدعها نخبة من فنانى هذه القمة، بالتعاون مع المركز الثقافى الإيطالى الذى قدم مستنسخات من لوحات ثلاثة وعشرين فناناً، ستظل أسماؤهم تتردد فى جنبات متاحف العالم مابقيت الأيام.

كان العرض المثير والندوة التى أعقبته، تأكيداً للعهد بأن كلية الفنون الجميلة بالقاهرة مازالت معقل الكلاسيكية والأصالة والفن الذى يصمد للزمن، فلا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، وأنها الميزان العدل لزمن تفشت فيه الركاكة وتاهت المعايير...

اصطلاح «عصر النهضة» ترجمة مضللة لمفاهيم وأهداف الثورة الثقافية التى غيرت وجه الحياة على الأرض، وليس فقط فى إيطاليا وأوروبا. فالاسم الحقيقى الذى سكه أصحابها هو الكلمة الإيطالية Renascita بمعنى إعادة الميلاد. ترجمها الفرنسيون بدقة Renaissance وهى ثورة ثقافية وليست انقلاباً عسكرياً يمكن تحديد وقوعه باليوم والساعة. فالتغير الثقافى يتخذ طابعا تراكمياً، يتداخل فيه الماضى والحاضر، حتى ترجح كفة الشكل الجديد فيتبينه المؤرخون ويحددوا البداية بالتقريب.كان إنسان العصور الوسطى يرى أن مصيره مكتوب فى السماء، وليست الحياة الدنيا سوى جسر للآخرة فلا جدوى من الاجتهاد والمعرفة، إذ لاتبديل للأحوال إلا بقوى غير إنسانية. وظلت هذه المعتقدات المثبطة للهمم طوال ألف عام، منذ سقوط الإمبراطوريةالرومانية حتى الثلاثينيات من القرن الرابع عشر، حين

جلجلت كلمات الشاعر الإيطالى: بترارك petrarch ورفاقه من عظماء الأدباء، داعين إلى إحياء الثقافة الإغريقية واللاتينية، وتعلم الأدب والفلسفة والتاريخ بمنهج مدنى بعيداً عن العقائد والأديان ـ وهذا ماعنوه بالنظرة الإنسانية Humanism إحياء التراث الكلاسيكى بصرف النظر عن وثنية أصحابه، ومضاهاة إنجازاته والتفوق عليها إن أمكن. فالعظمة التى بلغها أصحاب هذا التراث ليست فوق طاقة البشر. وتطورت تلك الأفكار والمبادئ خلال القرنين التاليين ١٥، ١٦ وتغيرت المعطيات الثقافية فى الفنون المرئية من عمارة ولوحات وتماثيل، وكتابات الأدباء الذين صاغوا مؤلفاتهم فى بلاغة وفصاحة كلاسيكية، ولكنها موضوعة باللغة الإيطالية وليست اللاتينية. وأقام المهندسون الكنائس على نفس الأسس الرصينة بغض النظر عن عمارة العصور الوسطى. ودرس الأطباء كتب التشريح الإغريقية وفضلوها على مثيلتها المسيحية، حتى علمتهم منضدة التشريح أن المعارف مصدرها المشاهدة العينية والتجريب والتفكير...

بلغت النهضة الإيطالية قمة عطائها الفنى فى مطلع القرن السادس عشر (وإن شئنا الدقة: فى السنوات القليلة الواقعة بين عامى ١٤٩٥ و ١٥٢٠) حيث تألق ستة من عمالقة العمارة والرسم والتلوين ونحت التماثيل، وبلغوا بهذه الفنون مستويات رفيعة لم يدانها أحد من قبل، وهم برامانت (١٤٤٤ ـ ١٥١٤) وتيشيان (١٤٨٨ ـ ١٥٧٦) وميكلانجلو (١٤٧٥ ـ ١٥٦٤) وليوناردو دافنشى (١٤٥٢ ـ ١٥١٩) ورفاييللو (١٤٨٣ ـ ١٥٢٠) بلغ إبداع هؤلاء العظماء الستة درجة من الكمال بهرت القرون الثلاثة التالية، حتى حجبت أسماء من سبقهم من فنانى النهضة، وكأنهم ينتمون إلى حقبة



لوحة زيتية للرسام الايطالي : ليونارد و دافنشي ، الملقب بعبقري عصر الرينيسانس .

منسية من التاريخ. وترجع روعة أعمالهم إلى أنها بلورت وجسدت المفاهيم والمبادئ والفلسفة التى قامت النهضة من أجل تحقيقها. وكانت طلقة البداية للحركة التالية فى سلم التطور الحضارى والثقافى للجنس البشرى. فقمة النهضة الإيطالية لاتعنى الذروة التى تسبق الأنحدار - كما هو معروف فى المنحنى البيانى التقليدى - بل تعنى أنها استكملت النجاح فى تلبية احتياجات التغير الثقافى، وأصبحت قاعدة صلبة لأهداف أكثر طموحاً، هى التى نجنى ثمارها اليوم فى عصرنا الحديث الذى بدأ منذ قرنين ولم يستكمل قوامه وإنجازاته بعد - على حد تعبير هـ. و. جانسون، فى مرجعه العمدة: تاريخ الفن - ١٩٧٨.

تميزت سنوات القمة باتضاح المفاهيم وتأكيد شخصية الفنان كعبقرى لايضاهى وخلاق، وليس مجرد حرفى صانع ماهر. أصبح يؤمن بقدراته الإبداعية وإيحاءاته الذاتية فى تقدير الحقيقة والجمال. كما أصبح كلاسيكياً بدوره ونداً للكلاسيكيين القدماء. وقد ساعدت الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية على تألق الستة الكبار، الذين ارتبطت بهم مظاهر القمة ورحلت برحيل أربعة منهم قبل عام ١٥٢٠، حين تغير المناخ الثقافى فى إيطاليا، لم يبق سوى تيشان وميكلانجلو، لكن إبداعهما لم يكن على عهده فى سنوات القمة فلوحة «يوم الحساب» التى رسمها ميكلانجلو على جدار كنيسة سستين، بعد عشرين عاماً لتصويره لسقفها، لم تكن على نفس الدرجة من الروعة والإضاءة.

ويعتبر ليوناردو دافنشى أول معالم القمة الإيطالية تعلم فن الرسم والتلوين على طريقة الصبينة Apprenticeship فى عدة ستوديوهات، قبل أن ينزح فى سن الثلاثين إلى فلورنسا ثم ميلانو، حيث عمل كمهندس حربى، وليس كمعمار مثال ورسام وملون إلا بدرجة ثانوية. لكنه ترك خلفه فى فلورنسا لوحة شهيرة لم تكتمل بعنوان: عبادة المجوس، اعتبرها المؤرخون بداية سنوات القمة. كان قد أعد لها دراسات مستفيضة، وصممها على أسس هندسية ومنظور دقيق للمسافات ومع أنه لم يكملها، إلا أن الجانب الأيمن منها شبه منته، ويسجل ريادته فى رقة الأشكال وتدرج ظلالها، بحيث لايمكن فصلها عن الجو المعتم المحيط بها. لم يعتمد فى تصويرها على الخطوط كمعاصريه، بل صب اهتمامه على التجسيم وإظهار الأبعاد الثلاثة، عن طريق درجات الظل والنور المتغايرة، مما جعل الأشكال تبدو مندمجة فى عالم من الظلال، نستطيع أن نستنتج فيه الخطوط الخارجية لكننا لانراها،

فالعناصر لم تعد متراصة، بل مرتبطة فى وحدة تصويرية متكاملة، وأول لوحة منتهية أبدعها دافنشى بهذا الأسلوب الفريد هى: عذراء الصخور. تنبثق شخصياتها من شبه الظلمات التى تغمر الكهف أو المغارة، حيث السيدة العذراء يلفها جو من الضباب الرطب، الذى يسميه دافنشى بالإيطالية Sfumato أى الرسم بالدخان. وهو أسلوب يكسب اللوحة جواً من الألفة والدفء، وطابعاً شاعرياً حالماً بعيداً عن الواقعية الجافة. كما أشرك التصميم فى تأكيد المضمون بتكامل نادر، إذ جعل حركات الشخصيات الأربع المرسومة تتركز فى وسط التكوين، رمزاً للتعبد والحماية.

ثم أبدع رائعته الحائطية: العشاء الأخير، بعد ١٢ عاماً، فاعتبرها المؤرخون أول الكلاسيكيات فى عصر النهضة، بالرغم مما لحقها من عطب، نتيجة لتجربته خليطاً من ألوان التمبرا والزيت فى تصويرها بدلاً من ألوان الفريسك المعتادة. ذلك أنها نموذج للاتزان بين المتناقضات. كما أن التكوين المعمارى لقاعة العشاء التى تضم السيد المسيح وحوارييه، لايمكن فصلها عن الأشخاص دون أن نشعر بالخلل، بعكس لوحات الفنانين الذين طرقوا نفس الموضوع.

وتبدو حبكة التصميم فى وجود نقطة التلاشى للمنظور خلف رأس السيد المسيح فى مركز الصورة، مما يؤكد أن التصميم عند دافنشى، يلعب دوراً رئيسياً فى المعنى والرمز للمضمون. وكان فائق العبقرية فى إضفاء التعبيرات على وجوه وحركات الحواريين، كل حسب حالته النفسية. فإن هذه القدرة السيكولوجية بلغت ذروتها فى لوحته الشهيرة «جيوكوندا» ذات الابتسامة الكلاسيكية، التى تجمع بين الإحساس بأنها مؤقتة وخالدة فى نفس الوقت. أما الخلفية الحافلة بالمياه والصخور فترمز فى قوة وجلال إلى عصر النهضة نفسه... عصر الميلاد الجديد...

... معرض القمة الإيطالية الذى أقامته كلية الفنون الجميلة القاهرية، أعاد إلى الأذهان ذكريات الأيام التى وقف فيها الفنانون كشخصيات تاريخية، تعمل على تشييد الثقافة الإنسانية.

ليوناردو دافنشى (١٤٥٢-١٥١٩)
العبقرى... العالم... الفنان
جنتلمان عصر النهضة

ليس هكذا ببساطة توجد روائع العلوم والفنون والآداب التي تهز التاريخ من كتفيه وتوقظه من سباته، ليتابع مسيرة البشرية نحو النور... في طريقها الذي بدأ منذ أربعة ملايين من السنين... منذ أن دب الإنسان بقدمين علي هذه اليابسة.

صحيح أن العبقرية تهبط من السماء. تتقمص بعض الناس لكن قلة نادرة . تشقي في الدرس والبحث لتصقل تلك العبقرية وتصوغها في «قالب» يترك بصمتها علي سفر التاريخ.



«العذراء والطفل»

الإيطالي: ليوناردو دافنشي نموذج فريد لهذه القلة. لايختلف اثنان علي أنه فلتة من فلتات الزمان. المعرفة قبله كانت كنزاً مدفوناً. جاء يكشف عنها الغطاء ويتيح لنا حياة أفضل.

تفوق في اثني عشر ميداناً من ميادين العلم والفن. سار خطوات أكثر تقدماً في كل من الرسم التصويري والنحت والتشريح... والعمارة والجيولوجيا وقواعد الطيران وقوانين المنظور...

والهندسة الحربية وعلوم الطبيعة والميكانيكا والفلك والكوزمولوجيا.



«تعميد الطفل»

حين يرتفع القمر عليا في السماء، يختفي منه مايتحدث عنه العلماء من صخور وجفاف وحرارة حارقة، لايبدو لعيوننا وقلوبنا سوي الضوء الفضي الجميل ونكاد لانصدق مقالة العلماء كذلك العبقري الموهوب حين تتألق أعماله في تاريخ الحضارة البشرية، تتضاءل خطاياه بل تختفي، من يذكر الآن أن ليوناردو دافنشي كان طفلاً غير شرعي لمحام ثري اسمه «سير بييرو» من فتاة ريفية فقيرة اسمها «كاترينا» تزوجت بعد ولادته مباشرة من رجل آخر يدعي «أكاتا بريجا دافنشي» هو الذي يدين له ليوناردو بلقبه. مثل هذه الأحداث لا تعوق انطلاق العظماء، وكثيرون من صانعي عصر النهضة أبناء غير شرعيين، لم يعبأ دافنشي بهذا الأمر بل علق عليه بقوله: الطفل التي تنجبه «عاطفة قوية» يكون ذكياً شجاعاً، أما من يولد بلا «عاطفة قوية» يصبح غبياً جباناً، من يذكر الآن تلك الوثيقة التي تقرر أنه ضبط سنة ١٤٧٦ بتهمة الشذوذ الجنسي في مكان عام لقد ارتفع العملاق فوق الخطايا وأصبح من السفه أن يذكر أحد مايشينه.

لم يكتف دافنشي بإبداع أروع اللوحات التي أسفر عنها عصر النهضة، بل وضع المؤلفات العلمية التي تتعلق بالرسم وتوجيه الفنانين، أول من تحدث بأسلوب منطقي علمي عن قواعد الرسم المستقاة من الطبيعة، عالج علاقة الفن التصوير بكل من الشعر وحركات الجسم الإنساني والأقمشة والملابس وقوانين الظل والنور، والمناظر الطبيعية بما فيها من أشجار وسحب وصخور وأفق، تلك النصوص التاريخية مازالت محفوظة بخط يده في مكتبة الفاتيكان بروما.

الرسم التصويري في العهد البيزنطي - قبل عصر النهضة، كان يتسم بغموض التعبير الناجم عن الروح الدينية الغامرة، وخضوع الفنان لرجال الدين الذين كانوا

الحكام الرسميين في نفس الوقت، ابتعدت العناصر المرسومة عن مشابهة الطبيعة واتخذت تقاليد نمطية في الخطوط والألوان، والهالات والدوائر التي تحيط برؤوس الشخصيات المقدسة، كالمسيح والعذراء والحواريين والقديسين، التصوير البيزنطي كان قاصراً علي المواضيع الدينية المرسومة بالبللورات الملونة المثبتة علي الجدران، المسماة «فسيفساء» أو «موزايكو «جاء دافنشي ليخالف تلك التقاليد ويعالج نفس الموضوعات بأسلوب فريد اعتبر ثورة تحريرية، وقفزة واسعة نحو العصور التالية في فن الرسم التصويري.

«العشاء الأخير» من أشهر وأهم لوحاته الحائطية، أبدعها علي جدار مطعم «دير سانتا ماريا جراتزي» في «ميلان» سنة ١٥٠١ صور فيها السيد المسيح بين حوارييه حول مائدة الطعام يقول جملته المأثورة: «من يخونني موجود معي علي المائدة»، يلاحظ هنا التشابه البالغ بين العناصر المرسومة وبين الطبيعة مع أن الموضوع ديني خالص، أمر لم يكن متبعاً من قبل حركات الشخصيات معبرة ومرسومة بدراية تامة بعلم التشريح، ملامح الوجوه إنسانية بعيدة عن الغموض، أمارات الفزع تكسو وجوه التلاميذ من هول وقع الكلمات التي سمعوها، الهدوء والسكينة يشملان شخصية المسيح بوصفه فوق كل العواطف البشرية لانري أثراً للهالات المحيطة بالرؤوس رمزاً لقداسة أصحابها، بالتأمل... نتبين اختفاء الخطوط المحددة للأجسام والأشياء، تندمج جميعاً مع بعضها البعض في تعبير متكامل مع الخلفية، كل شخصيات هذه الرائعة من الرياضيين ذوي البناء المتين، وكان دافنشي نفسه رياضيا مفتول العضل يثني قضبان الحديد بيديه، رقيقاً حنوناً رغم ذلك يبتاع الطيور الحبيسة ويطلقها في الهواء لتنعم بالحرية التي عشقها.

انتهي من هذه الرائعة سنة ١٤٩٥ مبتكراً أسلوباً جديداً في التصوير الجداري، هو ألوان الزيت علي الجص، وبالرغم من ثبوت عدم صلاحية هذا الابتكار، إلا أنه كان محاولة جادة للخروج علي النهج القديم، واتجاها إلي التجريب والتجديد، وهما آية التقدم والتطور.

اتشحت حياة ليوناردو بالأساطير شأن العظماء في كل زمان ومكان، قيل ولد في قرية «انكيانو» علي مشارف مدينة «فينسيا»، وقيل في «فلورنسا»، لكن هذا لن يغير من أن والده الحقيقي «سير بييرو» هو الذي ألحقه بأستوديو «فيروكيو» سنة ١٤٦٧ ولم يكن قد تجاوز الخمسة عشر ربيعاً، التحق فيما بعد بأستوديو «الأخوة بولا

يولو» لكن غالب الظن أنه لم يكن تابعاً فنياً لأحد، لأن «فيروكيو» لم يكن رساماً مصوراً بل نحاتا ومرمماً، مشغله كان من أشهر المراكز الفنية في «فلورنسا» وأكثرها نشاطاً وكان هو نفسه واسع الثقافة مهتماً بالرياضيات والموسيقي، وهي سمات نلحظها في عبقرية ليوناردو فيما بعد وربما كانت البداية التي انطلق منها في تجاربه النظرية والأسلوبية، خاصة وأن « فيروكيو» كان نموذجاً نمطياً للمثقف الفلورنسي في القرن الخامس عشر.

توجد عدة شواهد علي أن ليوناردو الصغير أسهم في بعض اللوحات التي نسبت لفيروكيو الذي كان يهمل التأثير الدرامي للضوء في فن الرسم، بينما ابتكر دافنشي درامية الإضاءة، وحين أكمل لوحة «تعميد المسيح» أعاد تشكيلها وتكوينها من جديد حتي تتفق مع مكتشفاته ومفاهيمه الفنية.

لا نجد في سير الفنانين من نعتبر عمله الأول نقطة تحول وعلامة في طريق الفن... غير ليوناردو دافنشي، لوحة «منظر طبيعي» التي ترجع إلي عام ١٤٧٣ هي أول إبداع فني يمهره فناننا العبقري بتوقيعه وقد أجمع الباحثون علي أنها تحمل بذور التغيير الذي شمل فن التصوير فيما بعد، عمل أصيل ذاتي يعكس المظاهر الديناميكية والمدركات الأسلوبية والنظرية التي تطورت مع عبقرية ليوناردو ومعالجاته المبتكرة للمنظور، التي نسخت التقاليد الفنية المتعارف عليها التكوين المعقد في هذا «المنظر» يكشف عن قدرة الفنان علي الجمع بين «الإرادة الفنية والمشاعر العاطفية»، رفض الشكل الهندسي الجاف، فشحن إبداعه بانفعال عظيم!!



تفصيلة من لوحة «العشاء الأخير» تصوير جداري - ٤٢٠ × ٩١٠ سم في قائمة الطعام بدير سانتاجاراتزي - زيت علي جص ورنيش.

لم يعد يتردد علي مشغل «فيروكيو» بعد أن أصبح عضواً في نقابة الفنانين وصرح له الحاكم «لورنز دي مديتشي» بالعمل في

حدائق سان ماركو بفلورنسا، فعكف علي عدد من اللوحات التي لم يستكملها لأسباب مجهولة، منها لوحة علي جدار كنيسة «سان برناردو» في قصر «فيكيو» (١٤٧٨)، وأخري صرحية بعنوان «عبادة المجوس»، في دير علي مشارف فلورنسا (١٤٨١) ثم «القديس جيروم» رائعته الشهيرة المحفوظة في الفاتيكان حتي يومنا هذا.

لم يسعفنا التاريخ بالأسباب التي كانت تدعوه للتنقل فجأة من بلد إلي آخر، ربما لأسباب سياسية أو لأفكاره العلمية والتحررية، بعث إلي دوق «ميلان» رسالة يعرض عليه خدماته قال فيها: «... أستطيع أن أصنع عربات مصفحة تحمل مدفعيتها وتشق جيوش الأعداء، أخلط البارود بالكبريت وكرات الحديد فتصبح أقوي آلة مميتة عرفت حتي الآن. وفي زمن السلم أرسم لوحات مختلفة لاتقل عما يبدعه أي شخص كائناً من كان».

والواقع أن أبحاثه أسفرت عن وضع قواعد للطيران وتصميم طائرات تشبه الهليكوبتر التي نعرفها الآن.وغواصة تبحر تحت الماء وملابس للغوص. وأسلحة علي شكل قوارب تشبه العقرب في وظيفتها الدفاعية والقتالية، ومدافع رشاشة سريعة الطلقات.

إذا تأملنا واحداً من ميادين المعرفة التي طرقها دافنشي. خيل إلينا أنه نذر له حياته، أسلوبه التصويري المسمي «سفوماتو» - أي الرسم بالدخان - يعتبر اكتشافاً رائعاً في عالم فن الرسم. قضي علي التسطيح ومنح شخصياته وعناصره بروزاً وحجماً، تشكيلات من الظلال المرتبطة بعضها ببعض بحيث تجمع عناصر الصورة في تكوين موحد وكتلة متكاملة مع الخلفية. نحس فيها بالهواء والفراغ، كما نشعر بطيات الملابس وعمق دراسته للتشريح الذي وضع فيه مؤلفات مستفيضة مشفوعة برسوم توضيحية تعليمية.

إذ كان دافنشي درس التشريح ليقترب من الطبيعة، فقد درس الجيولوجيا ووضع عنها الأبحاث لنفس السبب. وفي رائعته الشهيرة «موناليزا» جمع بين الطبيعة الإنسانية والجيولوجية وقدم للعالم وللتاريخ إبداعاً فريداً يتحدي الرسامين حتي الآن. رسمها في أربع سنوات (١٥٠٣/١٥٠٧) لسيدة في الخامسة والعشرين بهذا الأسم، لكنها تسمي أحياناً «جيوكوندا» نسبة إلي اسم زوجها، رسمها في

فلورنسا، استأجر موسيقيين يعزفون ألحاناً خاصة أثناء الرسم تضفي علي وجه الحسناء تعبيرات معينة. ثم اشتراها ملك فرنسا بمبلغ ٤٠٠٠ فلورين من الذهب الخالص وحفظها في متحف اللوفر. وتتميز هذه الرائعة بأربعة أبعاد فنية هي: الواقعية والشاعرية ودراماتيكية الضوء و... الـ «سفوماتو».



تفاصيل من لوحة «العشاء الأخير».

تعتبر لوحة «موناليزا جيوكوندا» أو «الجيوكوندا» أشهر صورة في العالم بلا منازع تناولها النقاد بالبحث من جوانب مختلفة، تحدث بعضهم عن الابتسامة الغامضة والبعض الآخر عن اليدين إلا أن الأمر أخطر من ذلك بكثير.

إذا تأملنا الخلفية ومابها من صخور غريبة ومياه متدفقة، ندرك مدي عمق دراسة الفنان لمعالم طبقات الأرض، رمز بهذه الخلفية إلي الميلاد الجديد للإنسان في عصر النهضة ميلاد الأرض ذاتها، أما واقعيته فتتجلي فيما نحسه من أن «موناليزا» سيدة عادية قد نلقاها في مكان ما، يزيد من واقعيته أسلوب التحجيم أو الـ «نصف ظل» الذي نلاحظه في اختفاء الخط المحدد لجسد السيدة، مما يسبغ عليها مسحة طبيعية تنفخ فيها الروح. يقول ليوناردو: إذا أراد المصور أن يستمتع بأشياء جميلة عليه وحده أن يبدعها، ولاشك أنه أبدع عينين جميلتين أهم مافيهما هي الابتسامة، لم يكتف العبقري بتسجيلها علي الشفتين بل سحبها إلي العينين... وكل هيئة السيدة.

روائع دافنشي

لدافنشي روائع عدة ضاع معظمها للأسف لأسباب أهمها فشل بعض الأساليب التي حاول تجريبها، كالتصوير الجداري بألوان الزيت علي الجص، من أهم الروائع

المفقودة لوحة صرحية بعنوان: «معركة انجياري»، لحسن الحظ أن المصور: روبنز (١٥٧٧/ ١٦٤٠) نقلها بقدر كبير من الأمانة يتيح لنا الآن أن نشاهدها، ربما تعتبر هذه الرائعة أهم أعمال دافنشي علي الإطلاق، جمع فيها كل مواهبه في التشريح البشري وتشريح الخيول وديناميكية الخط والتعبير بالحركة عن مكنونات وطبيعة الموضوع، كانت هذه الرائعة تزين قاعة الاستقبال الكبري في قصر «فيكيو» بتكليف من الدولة، لم يبق من أصولها سوي بعض الرسوم التحضيرية، هذه التخطيطات من أخطر وأهم أعمال دافنشي وتعتبر مدرسة يتعلم منها الرسامون، تتحلي بالصدق والحيوية ومثالية الحركة والضوء، يتمركز تكوينها في مجموعة الفرسان والخيول، تجاوز فيها العبقري كل أبحاثه النظرية في الضوء وحركة الأجسام ليكشف عن «ديناميكيات حركة الأعضاء» التي تتبدي في التعبيرات الشرسة في وجوه الرجال، بينما لاتعبر وجوه الخيول إلا عن الخوف والآلام. استعان بدراسته الضوئية ليرفع إلي أقصي درجة التأثير الدرامي للتكوين بشكل عام!!

كان معتزا بعبقريته عارفاً قدرها خاصة في تلك الرائعة التي أبدعها في أواخر أيامه، هكذا حين عرضت تخطيطاته مع رسوم فنانين آخرين بينهم «رافايللو» (١٤٧٠ / ١٥٢٦) الذي لم يزد عمره عن بضعة عشر عاماً، توقف عن إكمالها.

لم ينل «ليوناردو دافنشي» المكانة التي كان يرنو إليها في بلاده، حتي نزح إلي روما سنة ١٥١٣ لم يجد بغيته لدي «جوليانو دي مديتشي» لذلك لبي دعوة فرانسيس الأول ملك فرنسا الذي كان من أشد المعجبين بعبقريته، عوضه كل مافات من انتكار وجحود واستقبله بكل ماكان يتمناه من حفاوة وتقدير وإجلال.

اتخذ نشاطه في باريس طابعاً علمياً وفلسفياً، تقدمت به السن بعد عام واحد واعتلت ذراعه اليمني لكنه كان أعسر يستخدم يده اليسري، وهب أيامه الباقية لتعليم تلميذه المفضل: «فرانشسكو دي ميلزي» أملاه وصيته وترك له عدداً كبيراً من المذكرات لم يصلنا منها سوي تسع عشرة كراسة تضم ٣٥٠٠ صفحة مليئة بالتخطيطات علي الوجهين، وصفحات متناثرة في متاحف العالم، تلك المذكرات والتخطيطات هي النبع الذي يستقي منه المؤرخون والباحثون والفنانون معلوماتهم.

عاش ليوناردو دافنشي ثلاث سنوات في باريس ثم لفظ أنفاسه في ٢ مايو ١٥١٩ بين يدي عاشق فنه: فرنسيس الأول ملك فرنسا.

... ربما يتوقع القارئ أن ننهي حديثنا عن الفنان الأسطورة : دافنشي، بعد ذكرنا تاريخ وفاته، لكن مثله لاتنطوي له صفحات، من قال أن العباقرة تنتهي سيرهم بعد وفاتهم؟

حتي الآن.. مازالت دور النشر العالمية تصدر المؤلفات والأبحاث والمعالجات التحليلية حول إبداع دافنشي: البحر الهادر من العلم والفن، ماسقناه من معلومات ليس سوي قطرة، وماخفي كان أعظم، لايوجد بين أيدينا مايثبت أنه كان نحاتاً سوي تلك المذكرات التي تفيد أنه صمم نصباً تذكارياً هائلاً في «دوقية ميلان»، ومذكراته التي أشار فيها إلي أنه يعتبر نفسه رساماً ونحاتاً بدرجة متساوية، كما دمرت معظم أعماله التصويرية وضاع قدر كبير من مؤلفاته ورسائله، إلا أن القليل الذي بقي لنا يؤكد أنه هو الذي فتح باب عصر النهضة علي مصراعيه، أبحاثه في مظاهر الطبيعة تعرض بصدق ماكان يتسم به من فضول وتطلع وهيام بالمعرفة... وإيمان متفائل بقوة الإنسان بقدرته علي فهم العالم المحيط به، أدرك أن الملاحظة الدقيقة تكشف عن جوهر الأشياء.

أطلق عليه المؤرخون والنقاد لقب «جنتلمان عصر النهضة» لأنه يمثله أدق تمثيل في كل من: دماثة الخلق... ورقة الحاشية... وعشق الحرية... ورحابة الأفق... وسعة المعارف وتعددها والنظرة العلمية للحياة والكون، حتي الموسيقي لم يترك بابها، ابتكر آلة موسيقية وعزف عليها الألحان لدوق «ميلان»، ظن بعض الباحثين أنه وقع في غرام السيدة «موناليزا» ـ صاحبة اللوحة الشهيرة ـ إلا أنه أحب الفن والعلم طوال حياته، لم يتزوج أبداً وعاش راهباً في معبد المعرفة والإبداع، أجاد تنظيم المهرجانات وتصميم المسارح وديكوراتها، وأتقن تخطيط وحفر الترع، وأعد تصميماً لطائرة يحلق بها فوق فينسيا.

لم يترك مدخلاً للعلم أو الفن في عصره إلا ولج فيه... فكيف تطوي له صفحات؟!

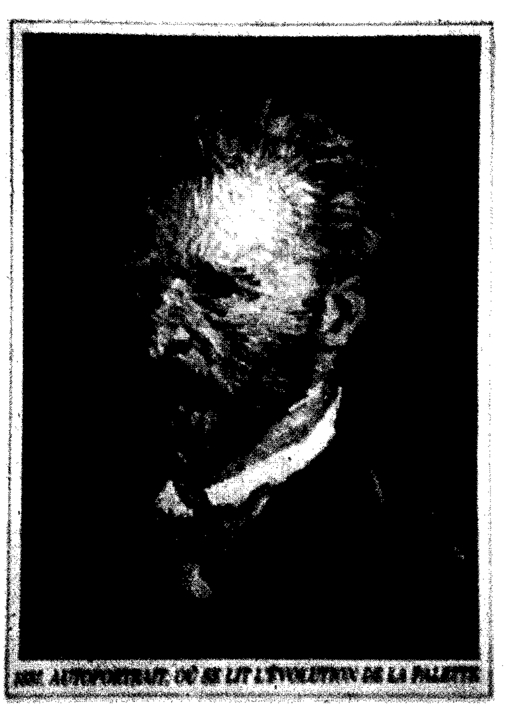
مئوية فنست.. العبقري الذى انتحر منذ مائة ومازالت لوحاته تعيش

ما أقسى الحياة على من يدفعون عجلة الثقافة الانسانية، ليقيموا صرح الحضارة التى نفخر بها. وماكان أشد قسوتها على الهولندى: فنسنت فان جوخ، الرسام الملون حين وقف وحيدا منذ مائة عام وسط حقول القمح، التى رسمها بالأمس تستحم فى أشعة الشمس، وتسبح الغربان من فوقها وتنعق، بينما تسد الأفق أشجار سامقة طالما عشقها ورسمها تتلوى فى العاصفة.

على هذه الخلفية الخالية من البشر، وفى ذلك الصباح المبهر من شهر يوليو، استل مسدسه وأطلق على صدره رصاصة واحدة، تردد صداها عبر الحقول وغلب حفيف الرياح ونعيق الغربان، حتى اصطدم بالأشجار عند الأفق. لكن الرصاصة لم تقتل العبقرى الشاب، الذى لم يتعد السابعة والثلاثين، فتحامل على نفسه ومضى محتضرا إلى غرفته المتواضعة، ليسلم الروح فى اليوم التالى، بين ذراعى شقيقه «تيو» الذى أسرع بالحضور.

لوحة عباد الشمس المبيعة في أواخر مارس ـ لندن.

عـــشـــر سنوات قـبل هذا الصباح المشئوم، لم يبع فنسنت خلالها سوى لوحة واحدة، ولم يعرض رسومه سوى مرة واحدة، ولم تكتب عنه سوى مجلة واحدة! وكـان عـقله يخـذله كـثـيـرا فى العـامين الأخيرين، فـتسـارعت مــرات تردده على المصـــحـــة العقلية، وفى أمسية عيد الميلاد سنة ١٨٨٨، صلم أحـدى أذنيـه. وقبل رحيله ببضـعـة أيام أرسل إلى شقيقه يقـول: ان عملى ملك لى، أخـاطر فى سـبيله بحـيـاتى، وبعـقلى الذى فـقـدت نصـفـه بالفـعل! وبالرغم من أنه يعلم أن شقيقه يتاجر فى الأعمال الفنية، كـتب له يسـألـه مـاذا يريد؟ لكن القدر لم يمهله ليكمل رسالته التى عثروا عليها فى سترته بعد الوفاة، دليلا على أنه لم يعد يجد للحياة طعما ولاهدفا.



صورة شخصية بريشة الرسام الهولندي : فان جـــوخ تبين الانـفـجــار الابداعي لفن الرسم والتلوين في نهاية القرن الـ ١٢ .

أقامت هولندا الدنيا وأقعدتها، تحية للذكرى المئوية لوفاة ابنها، الذى أصبح معلماً من معالمها ومن معالم الفن الحديث. ظلت الاحتفالات والمهرجانات والألعاب النارية تجرى بشكل لم يسبق له مثيل حتى يوم الذكرى فى ٢٩ يوليو الماضى. وفى أمستردام حملت أغلفة الحلوى وكثير من السلع صور الفنان الكبير وتوقيعه. وبيعت تذاكر متحفه بـ١٢٫٥ دولارا. وإذا كانت اللوحة الأصلية الواحدة من أعماله تقدر بعشـرات الملايين، فـقد اضطر أمناء المتاحف الهـولندية إلى التـأمين على اللوحات المستعارة لمدة العرض، بمبلغ ثلاثة بلايين من الدولارات الأمريكية، لتغطية الذكرى المئوية بعرض استعادى شامل لمنجزات حياته.

تقاطر على أماكن العرض من أنحـاء العـالم كثيرون من الفنانين والشـعـراء، كمـا تتقـاطر أسـراب الحمـام على حقـول الحنطة، وأسـاتذة الجـامعـات والسيـاح والنقاد

والصحفيين والوسطاء، فضلا عن مخرجى الأفلام عن حياة فنسنت وناهيك عن مندوبى محطات الأذاعة والتليفزيون، والنشاط الواسع للمتخصصين من أجهزة الأمن الرسمية والتابعة لشركات التأمين.

السر فى شعبية لوحات فنسنت وذيوع صيتها، لايكمن فى الموضوعات التى يرسمها مثل: أكوام التبن، أو الكنيسة فى المساء، أو صور الفلاح الذى يستأجره



«فان جوخ» من بعض اللوحات التي بيعت باثمان مرتفعة في الثمانينات.

لبعض الوقت كنموذج حى.. إلخ، إنما يكمن فى الحساسية المرهفة للخطوط والألوان، والوصول السلسل إلى قلوب المتلقين وعقولهم، وأنها على درجة عالية من قوة التأثير الانفعالى الفورى. فهى تسحرنا وتثيرنا وتصدم مشاعرنا، ولاتطلب من المتلقى خلفية معرفية بأصول الفن وعلم الجمال، وتحرك مشاعرنا نحوها فى غموض لانعرف له سببا. وقد استطاع المعرض الاستعادى الكبير الذى أفتتح فى أمستردام فى أوائل ابريل ١٩٩٠ أن يبرز هذا الجانب الإنسانى الفطرى، من خلال

١٣٣ لوحة ملونة فى المتحف المعروف باسم صاحب الذكرى، و ٢٤٨ رسما فى متحف كرولر مولر. وهو الأمر الذى لم ينجح فى تحقيقه متحف متروبوليتان فى نيويورك سنة ١٩٨٤، حين نظم للرسام الهولندى الكبير معرضا مبرمجا بشكل استثنائى، ليلقى الضوء على الشق المأسوى فى حياته وفى ابداعه، أطلق عليه اسم «فان جوخ فى آرلس». أراد للزائر أن يلم بعمق وشمول بأهداف العرض، فقاد خطواته فى البداية إلى مجموعة اللوحات المنتقاة، ثم أفضى به إلى الرسائل والتعليقات.

.. فى أغسطس ١٩٩٠ ، أقيم فى أمستردام معرض هام لمذكرات فنسنت ورسائله وتخطيطاته. لكن هناك ثمة صعوبة فى ترتيب الأعمال التى يعتبرها من أهم منجزاته ترتيبا زمنيا، لكى نستطيع اقتفاء خطوات بحثه عن الأسلوب والتعبير عن الضوء بنوع خاص. فهذا الترتيب ضرورى لدراسة تطور مدركات الفنان. ففى لوحة أولى بعنوان «فتاة الغابة» يبدو التكوين غارقا فى سيل من الألوان المختلفة الدرجات، كما يخلو من شعاع واحد من الشمس التى اشتهر فيما بعد باتقان تصويرها. وفى إحدى اللوحات التالية الباكرة، رسم منظرا لفلاحين يحرثون الحقل، بينما تشق الخلفية لمسة برتقالية كأنها حد السكين. ولم تتلألأ أشعة الشمس على صفحة لوحاته، إلا بعد أن نزح إلى باريس فى شتاء ١٨٨٦، ٨٧، وأوغل جنوبا نحو ضوء الشمس. هناك خرجت موضوعات الطبيعة الصامتة بأزهارها وزهرياتها، من الجو الداخلى



متحف بينا كونيك ـ ميونيخ

الكابى الرطب إلى أضـــواء الربيـع السـاطعـة، واكـتـشف التعبير عن أشعة الشمس فى «آرلس»، وترجـمـهـا بضـربات قـوية ناصــعــة من درجـات الأصـفر والبرتقالى، نتبينها فى لوحـاته التى صـورها فى المصــحــة التى كـان يتــردد عليــهــا، بل فى ألوان المبنى ذاته وهو ينعكس على سـمـاء داكنة، مــحــاطا بصــفــوف مــتــراصـــة من ســيــقــان الأشجار، رسمها جوخ كأنها قضبان السجن.

• متحف فيلادلفيا .

قبل أن يختم حياته بيديه، اكتسبت مناظره الريفية والرعوية طابعا خشنا، وصادفته صعوبة كبرى فى رسم شخصيات الحياة اليومية. وتعتبر الرسوم التى أنجزها فى هذا المضمار من الروائع الفريدة. وإذا كان معرض أغسطس يخلو من الكثير منها، فمرجع ذلك إلى الخوف عليها من التلف لأنها مرسومة على أوراق هشة، يخشى من تدميرها أثناء النقل أو العرض.

وللرسم مع جوخ قصة. فقد وهب كل وقته لتحسين قدرته على الرسم وشحذها، قبل أن تفتنه الألوان بسحرها. ونستطيع أن نتبين جهوده إذا تأملنا رسومه لشخصيات الحياة اليومية، التى كان يشغل نفسه طوال اقامته فى هولندا، بالبحث عن نماذجها بين النّساجين وعمال الحقول. وكتب لشقيقه يشكو من أنه «لايوجد فى فن الرسم والتلوين من الموضوعات ماهو أشق من شخصيات الحياة اليومية» . لكنه حين نزح إلى باريس، كان متمكنا من أسلوبه ومتمتعا بطلاقة ابداعية نادرة. وكثيرا ماكان يرسم نفسه، لكن القليل من تلك اللوحات سبقته دراسات تفصيلية منفصلة. إلا أن تخطيطاته، كانت فى منزلة الملاحظات المرسومة لإخراج لوحات جديدة قادمة، أو تعليقات على أعمال رسمها فعلا. وباستقراء هذه الرسوم والتخطيطات، نستطيع أن نرى ونشعر بذهن الفنان العبقرى أثناء الأداء العملى!

.. لو أننا أسقطنا اعتبارات سوق اللوحات الفنية، وتصدر أعمال فان جوخ لها بتحقيقه أرقاما قياسية فى الأرتفاع، لكانت انجازاته الابداعية فى السنوات العشر التى سبقت انتحاره، كافية لتجعل منه أسطورة القرن العشرين،،،



متحف فان جوخ - امستردام .

بيـيت مونـدريان ونظرية «الفن النقى» (١٨٧٢ـ١٩٤٤)

.. الرسـام الهولندى بيـيت موندريان، من أئمة التلوين التـجريدى فى القرن العشرين. هو الثانى بعد الرسام: فاسيلى كاندينسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤) الروسى الأصل الألمانى الاقامة، الذى طرح نظرية «الروحانية فى الفن» سنة ١٩١١ فى مدينة ميونخ ونشرها فى كتاب ترجم إلى جميع لغات العالم. جاء بعده موندريان بنظرية أخرى للفن التجريدى، نشرها فى المجلات المعنية الفرنسية تحت عنوان «الفن النقى»..

تتميز لوحـاته بالألوان الصـريحة الأولية، كالأحـمر والأزرق والأصـفر والأبيض والأسود، فى مسـاحات صـماء غير متداخلة. تعتمد على الخطوط الرأسية والأفقية والزوايا القائمة. وكان لدراساته التى نشرها فى الصحف والمجلات الأوروبية، تأثير واسع على مسار الحركة الفنية.

كان أبوه مدرسـا أراد له أن ينسج على منواله. إلا أن الفتى بييت، أكمل تعليمه العام والتحق بأكاديمية الفنون بأمستردام سنة ١٨٩٢ قبل أن يبلغ العشرين من عمره. وبالرغم من الجهود التى بذلها فى العمل طوال خمسة عشر عاما، لم يصادف سوى نجاح ضئيل لايذكر. عمل خلالها بالتدريس تارة وبرسم الوجوه تارة أخرى لكى يكسب عيشه، ولينفق على أبحاثه الخاصة فى فن الرسم والتلوين. هكذا اشتهر فى تلك الفترة برسم المناظر الطبيعية، على النمط الهولندى، الذى كان معروفا آنذاك. وكان شديد التأثر بأسلوب مواطنه: فنسنت فان جوخ، الذى قضى على نفسه منتحرا برصاصة فى صدره سنة ١٨٩٠ يأسا وأحباطا. ولم يكد يرحل حتى ارتفعت قيمة لوحاته وتأثر بمناظره العديدون من رسامى أوروبا فى مطلع القرن، ومن بينهم موندريان الذى مضى يقضى أيامه فى ربوع الريف الهولندى الجميل خلال سنة ١٩٠٤

عاد أدراجه بعد عام واحد إلى أمستردام، حيث بدأ يدوّن أفكاره عن الحداثة فى فن الرسم والتلوين، ويرسم ويلون أبراج الكنائس وأشجار التفاح بطريقة جعلت النقاد يصنفونه فى عداد الوحشيين (الفوف) الذين كانت لوحات فان جوخ تندرج ضمن أعمالهم. ويعتبر شهر يناير من عام ١٩٠٩ من معالم الطريق فى حياة موندريان. إذ أن أعماله عرضت لأول مرة فى واحد من أهم متاحف أمستردام، إلى جوار كبار الفنانين فى ذلك الوقت. إلا أن النقاد شنّوا هجوما عاصفا على المعرض، قائلين أنها تكوينات خالية من الاتزان الفنى. إلا أنه اعتنق بعض الأفكار الميتافيزيقية عقب ذلك الهجوم، وبدأت آراؤه تتبلور لتسفر عن نظرية جديدة فى الأبداع. وبعد عامين أصبح على رأس إحدى الجماعات الفنية، التى نظمت معرضا من نفس العام، وضعت فيه لوحاته إلى جوار الوحشيين والتكعيبيين والرسام الملون الفرنسى: بول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) الذى يعتبر أبو فن الرسم الحديث فى القرن العشرين.

بدأ منذ ذلك التاريخ يوقع على لوحاته باسم «موندريان»، وشدّ رحاله ليقيم فى باريس حيث كان يعيش الوحشيون والتكعيبيون والانطباعون، بزعامة الرواد الكبار الذين صنعوا الحداثة فى السنوات التالية فى القرن العشرين. لكنه عاش وحيدا منعزلا لبعض الوقت، متأثرا بالأتجاه التكعيبى الذى كان يتزعمه كل من: الأسبانى بابلو بيكاسو والفرنسى جورج براك. وحين أسهم فى صالون المستقلين سنة ١٩١٣، ظفرت لوحاته باستحسان وتقدير الشاعر «أبو للينير». ومنذ عام ١٩١٤ اتسمت رسومه لأبراج الكنائس والأشجار والطبيعة الصامتة، بمذاق نمطى محلى يميل إلى الخطوط الرأسية والأفقية.. والأقواس أحيانا، والألوان الشاحبة كألوان الطباشير (الباستل). إلا أنه كان ككل التكعيبيين، يتميز بعناصر ذات طابع شخصى.

أضطر موندريان سنة ١٩١٤ إلى مبارحة باريس عائدا إلى وطنه هولندا، للأشتراك فى تشييع جنازة والده. هناك احتجزته سنوات الحرب العالمية الأولى، فانصرف إلى رسم مشاهد البحر مبتعدا عن الموتيفات الذاتية، مما أسبغ على لوحاته طابعا عالميا. كما أرتبط ببعض الرسامين الشبان، كان أحدهم يستكشف أساليب جديدة للتعبير التجريدى. أما الثانى فكان فيلسوفا، وضع كتابا بعنوان «صورة جديدة للعالم»، تأثر به موندريان واقتنى الجزء الأول منه. أما الصديق الثالث فكان من «حركة الدادا» التى ظهرت فى مدينة زيورخ بسويسرا سنة ١٩١٦

أثناء اندلاع الحرب. اشترك معه فى تأسيس حركة تدعو إلى التجريد ووحدة الفنون وطرح قيم فنية غير مسبوقة شرع منذ ذلك الحين فى نشر نظريته الفنية فى الصحف والمجلات نادى فى إحدى مقالاته سنة ١٩١٩ بأن الفنان الحق هو الذى يجعل من التجريد مثيرا للشعور بالجمال، من حيث أن هذا الشعور خاصية كونية. هكذا ينبغى للفن الحديث أن يتجاهل عناصر الطبيعة وألوانها، وينحو إلى التعبير بالأشكال والألوان المجردة - أى بالخطوط المستقيمة والألوان الصريحة الأولية. وقد برر هذا الأتجاه التجريدى المتطرف بأن العلاقات الطبيعية تحكمها عوامل متناقضة، يمكن ترجمتها بالخطوط الرأسية والأفقية والزوايا القائمة. الأمر الذى يسفر عن الأتزان الكامل، ويحتوى كل العلاقات الطبيعية الأخرى.

اعتقد بييت موندريان أن هذا التنظيم الغريب الذى أتبعه فى ابداع لوحاته، يعبر عن الهارمونية الكونية. وحين اتخذ أحد رسامى الجماعة التى يرأسها، من المثلثات أساسا لتكويناته التجريدية، ١٩٢٥، ترك موندريان الجماعة. إذ كان منذ عودته إلى باريس سنة ١٩١٩ من موطنه هولندا، يزداد استمساكا بالخطوط الأفقية والرأسية. ولم يمض عامان حتى استقر نهائيا على اتخاذ العلاقات الأولية، أساسا لأبداعه الفنى: الخطين الرأسى والأفقى.. واللونين الأبيض والأسود كان يضيف بين حين وآخر مزيدا من الألوان الأصلية على شكل مستطيلات حمراء أو زرقاء أو صفراء. استطاع من خلال هذه الأشكال المحدودة المحكمة للغاية، أن يجد مجالا قادرا على استيعاب تنويعات لا نهاية لها. تطورت هذه التنويعات بين يديه، حتى وصلت إلى تكامل غريب خلال السنوات العشرين التالية.

فى عام ١٩٢٥، الذى شهد انفصاله عن الجماعة الفنية التى كان يتزعمها، ظهرت فى الصحف دراسته المثيرة تحت عنوان «نيو لاستيسزم» بمعنى «التشكيل الجديد» - وهى التى نشرها لأول مرة بالفرنسية قبل ذلك بخمسة أعوام، ثم ترجمت إلى الألمانية فى «الباوهاوس»، أى مدرسة العمارة والتصميم الفنى، التى أسسها المهندس الشاب: فالترجروبيوس فى مدينة فيمار بجنوب ألمانيا. وهى المؤسسة الثقافية الفنية، التى رفعت أعلام الحداثة فى أوروبا وأمريكا الشمالية منذ عام ١٩١٩، حتى بطش بها النازى سنة ١٩٣٣ فهرب قادتها إلى الولايات المتحدة.

اعتبر النقاد بييت موندريان منذ نشر مقالته عن التشكيل الجديد، واحداً من رواد الحداثة فى أوروبا. وجاء الاعتراف العملى بقيمة ابداعه، باقبال الذوّاقة الثرية الأمريكية: كاثرين بيريار على اقتناء لوحاته. كما اتسع نطاق المعجبين، حتى شمل

أثرياء المثقفين الأمريكيين والألمان. الأمر الذى دعم مكانته فى الأوساط الفنية والثقافية مابقى له من حياة. وسعى إلى صداقته كبار فنانى ذاك الزمان: بل نيكلسون وبربارا هيبوارث، حين نزح إلى لندن لأول مرة بعد أن وضعت الحرب أوزارها فى سبتمبر ١٩١٨ .

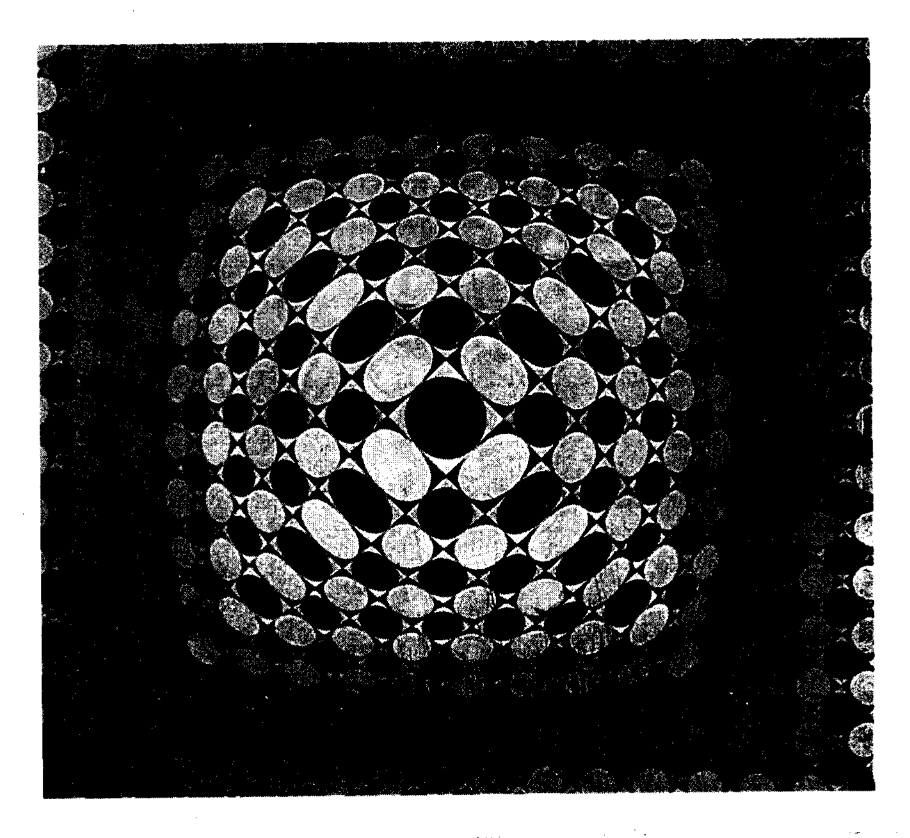
المتعة العقلية

المتعة العقلية تستلزم التخلى عن كل رموز وأشكال لها تاريخ وتراث ثقافى، أو ارتباطات توحى بمواقف معينة ومشاعر ومعان، ومع أن العناصر الهندسية تقع فى إطار الرموز المجردة، فإنها تعكس على المتلقى بالضرورة نوعاً خاصاً من الأحاسيس، أو «حالة مزاجية» هى مانسميه المتعة الاستطيقية أو الموقف الجمالى. فالإنسان كائن مفكر له جهاز عصبى مرتبط بالمخ ومراكز الذاكرة، يسترجع الخبرات السابقة والحالات الوجدانية المرتبطة بالعناصر الطبيعية ذات الدلالة المادية، كالزهرة والشجرة وأى كائن آخر.

وموقف المتلقى فى حالة احتواء الصورة على عناصر مطلقة مجردة، هو «المتعة» وليس «التفسير». «الموقف الاستطيقى» وليس «الموقف الاجتماعى». الصورة هنا ليست «دعوة إلى مضمون» ولكنها «عملية استمتاعية». ينعم فيها الفنان أثناء الإبداع بحالة مزاجية ربما يتلقاها المتأمل أثناء المشاهدة، وربما يتلقى رسالة أخرى - أى حالة وجدانية مخالفة. حالة ابتهاج أو اكتئاب على مختلف الدرجات والنوعيات - تنعكس بدورها على أحاسيس المتلقين فيما بينهم. وبينما يجتهد بعضهم فى محاولة تجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم، وربطها بذكرياتهم وخبراتهم السابقة يبقى الآخرون فى «الحالة المطلقة» التى تمثلها العناصر الهندسية. يساعد على تشكيل مشاعرهم وأحاسيسهم، الألوان الكثيفة أو الشفافة التى تؤثر على وجدانهم. تتغير مع تغير وضع الوحدات المرسومة. وهذا التغاير بين الخطوط والأشكال والألوان والملامس، ينعكس على أحاسيس المتلقين بدرجات لايحصر لها عد.

الوحدات الهندسية بطبيعتها مجردة عن الموضوع والمضمون والهوى. تستهدف متعة العقل وليس الأحاسيس الاجتماعية، إلا أنها إنسانية رغم ذلك. فالممارسات

العقلية الهندسية هى التى مكنت المجتمعات المتقدمة من إنزال مركبات الفضاء على سطح القمر، بينما تحيا بعض المجتمعات فى العصر الأسفينى بتكنولوجيا الثقافة الزراعية المختلفة، ويمارسون المتعة الحسية المادية النفعية، ولاشك أن المواقف الرياضية والهندسية من صميم تراثنا الثقافى الذى ربط بين العلم والفن بأوثق



الروابط. ولنا فى مثال هرم خوفو- تحفة الهندسة العالمية حتى الآن - خير دليل على الاتجاه الإنسانى المتقدم منذ آلاف السنين.

ومع ذلك فلشكل المثلث ارتباطات رمزية من قديم الزمان... وفى زخارف «الباتيك» الإندونيسى طراز معين يسمى «تومبال Tumbal - أى الزخرفة بالمثلثات - يقول بعض الباحثين أن هذه الزخارف تطوير للثقافة الهندسية التى غمرت البلاد فى غابر العصور. ويعتقد البعض الآخر أنها رسوم سحرية توارثها الأبناء عن الآباء، وأنها ترمز إلى الخصوبة لشدة التشابه بينها وبين أوراق أعواد الغاب التى

تنتشر بوفرة فى تلك البقاع. لكن وضع الأشكال الهندسية فى توزيعات جمالية فى العصر الحديث هو نوع من «الايسمنطيقا» وليس «الاستطيقا». و«الايسمنطيقا» كما جاء فى مقدمة كتالوج معرض رسوم الكومبيوتر فى القاهرة ١٩٧١ هى تركيب صناعى مصدره تطور واحتياج اجتماعى. يختلف عن «الاستطيقا» التى هى تركيب بيولوجى مصدره الطبيعة التى لايمكن تكرار وحداتها بنفس المواصفات الذاتية.

قد يتبادر إلى بعض الأذهان، أن هذه التشكيلات ـ أو التصميمات ـ الهندسية ذات الطابع الرياضى، لا تمد جذورها إلى التراث الفنى والجماليات التقليدية فى العالم العربى. وقد يصل البعض الآخر خيوطها باتجاهات الهولندى «بييت موندريان» الذى وصل إلى ما أسماه «الفن النقى» وأسماه النقاد «التشكيلات الجديدة»، بعد مشوار طويل مع الرسم من الطبيعة وممارسة أساليب التصوير بما فيها التكعيبية بعد أن توصل إلى أسلوبه الشهير ذى الخطوط الرأسية والأفقية، كان يصف لوحاته بأنها «سيمفونيات» وليست مجرد أنغام موسيقية. ولعله كان يفرق بهذه العبارة بين لوحاته وأعمال «كاندينسكى».

وقد يلتمس البعض ثمة علاقة بنظرية «فاسيلى كاندينسكى» وليس برسومه طبعاً، لأنه لم ينتهج طريق الإبداع الهندسى ألرياضى إلا فى قلة من الأعمال فى نهاية حياته، وكان «تجريدياً تعبيرياً» كما هو معروف. بينما لاتتضمن العلاقات الجمالية فى الوحدات الهندسية إشارات انفعالية أو عاطفية كما أسلفنا القول. مجرد متعة عقلية تعكس على المتلقى نوعاً من الراحة والاستقرار والأتزان والصفاء الذهنى. بعد برهة من التأمل والتذوق والموقف الجمالى المنُزة عن الغرض. كان «كاندينسكى» يرى إمكان قراءة اللوحة كما تقرأ المقطوعة الموسيقية. لذلك ضمنها مايشبه الرموز والإيماءات. أما العناصر الهندسية، فأشكال محايدة تماما فى حيز من الفراغ تستند فى علاقاتها وحركاتها على إثارة الفكر وشحذه وتنظيمه الأمرً الذى يجعله فى وضع مستعد للعمل والإبداع، وربما هذا هو السبب الذى حدا بالمجتمعات المتقدمة إلى إنتهاج هذا الطريق بشكل أو بآخر. وربما لهذا السبب أيضاً نستطيع أن ندعى بأننا نعمل فى إطار «طراز العصر الحديث».

وإذا عدنا للوشائج التى تربطنا بالتراث الفنى العربى الإسلامى، استعدنا كلمات الباحث ج. برونوفسكى التى يقول فيها: اصبح الفنان وعالم الرياضيات شخصا واحداً فى الحضارة العربية. وتمثل هذه النماذج الهندسية (يقصد الرقش والتوريق) ذروة استكشاف الإنسان العربى لأعماق الحيز ومستويات التماثل فيه. من بينها

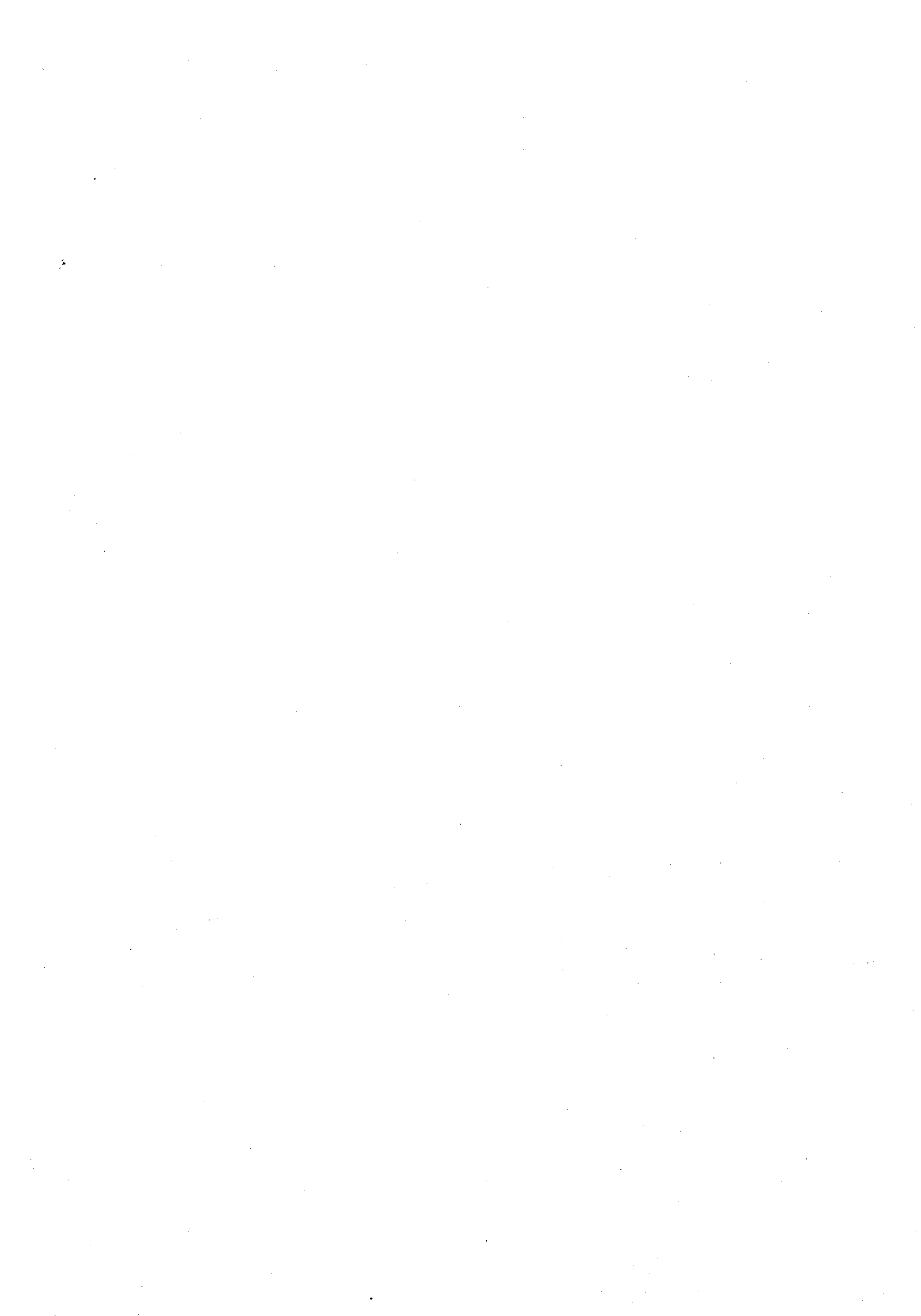
طراز يتكرر فيه شكل ذو ورقتين، إحداهما أفقية قاتمة اللون، والأخرى رأسية فاتحة. وهذا التماثل من النوع الانتقالى واضح من كلمات برونوفسكى أن الفنان الإسلامى توصل إلى المتعة العقلية من زمن بعيد، وليس من قبيل الصدفة أن تكون تلك الاكتشافات «الإيسمنطيقية» قد بدأت فى القرنين التاسع والعاشر، مع النهضة الإسلامية الكبرى فى جميع المجالات العلمية خاصة الرياضية منها. أن العقل العربى المتوقد لم يتوقف عند حدود الصور الجدارية والأرضية والمنمنمات فى المخطوطات المؤلفة والمترجمة، بل تقدم إلى المتعة العقلية فى التماثلات المبتكرة فيما نسميه التوريقات والتفريعات والرقش. وفى تصورنا أن الادعاء بأن الدافع إلى هذا «التجريد» هو رفض التشخيص ادعاء غير دقيق.

هناك طرز عديدة للزخارف الإسلامية ، منها التماثل الثنائى والثلاثى والسداسى كما فى بلورات الثلج محكمة التصميم الرياضى - ويستطرد برونوفسكى - وهذه الطرز تضعنا امام حقيقة هامة، هى أننا نعيش فى حيز منبسط أملس ذى ثلاثة أبعاد، له خصائص لايمكن الخروج عنها. وإن هناك قوانين خفية تحكم هذا الحيز. ويمكن لحيزنا أن يحمل أنواعا محددة من التماثلات. ليس فقط فى الطرز التى يصنعها الإنسان، بل فى الانتظام الذى تفرضه الطبيعة على تراكيبها الذرية الأساسية.

هنا.. تكمن قوانين الجمال التى تستجيب لها مشاعر وأحاسيس المتلقى. لأن هذه المشاعر وتلك الأحاسيس متعلقة بالأعصاب، وبالقوانين الطبيعية التى فطر الإنسان عليها لذلك نتذوق الجمال ونهفو إليه فيما يتجاوب معنا من نظم وطرز، ونعتبر «النشاز» قبحاً لأنه لا يتسق مع تلك القوانين الرياضية.

● الفصل الثاني

الرواد والطليعة من خلال الجماعات الفنية



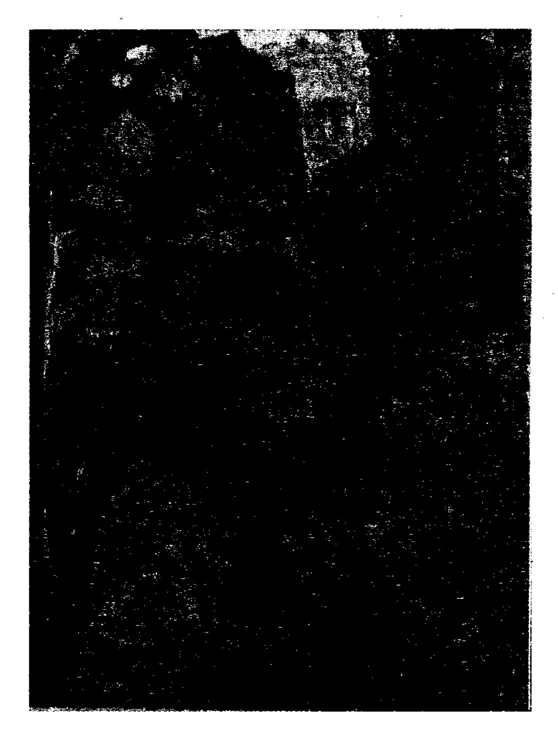
الرواد والطليعة من خلال الجماعات الفنية

مدخل:

يرى كثير من المؤرخين، أن عصر النهضة الأوروبية انتهى مع نهاية القرن السابع عشر، ثم بدأ العصر الحديث، الذى ما زلنا نعيشه، مع بداية القرن الثامن عشر.

والحركة الثقافية المصرية فى ثوبها الحديث، بما تضمنه من فنون تشكيلية، يمكن تأريخ بدايتها فى نفس التوقيت، وبالتحديد مع الحملة الفرنسية سنة ١٧٩٨، بدأت الصحوة فى ذلك الحين بعد عصر الانحطاط الطويل ، الذى دام قرابة الثلاثة قرون، بعد الغزو العثمانى البربرى سنة ١٥١٧ .

اتخذ الفرنسيون من بيت إبراهيم كتخذا السنارى،



الفنان أشرف الزمزمى : الولد الصالح زيت على تيوال ٦٥ × ١٠٠ سم عام ١٩٩٧ .

مركزا ثقافيا يحفل بالعلماء والفنانين. خرج منه كتاب وصف مصر، بما يضمه من رسوم توثيقية، وضعها نخبة من رسامى فرنسا، الذين صوروا العديد من الشخصيات المصرية البارزة، ورسوما دقيقة للكثير من أنواع النبات والحيوان وحين تولى محمد على باشا حكم مصر سنة ١٨٠٥ كانت مشاعل التنوير قد نشرت أضواءها، فأرسل فى الثلاثينيات بعثات من الشباب المصرى إلى إيطاليا وفرنسا،



لوحة زيتية للرسام السكندري الراحل : سعيد العدوي.

كان من بينهم رفاعة رافع الطهطاوى، الذى عاد ليصف فى كتابه الشهير تخليص الابريز ما رآه فى مدرسة الفنون الجميلة فى باريس، من الرسم والتلوين وتشكيل التماثيل والعمارة والزخرفة. كان لعودة أعضاء تلك البعثات، أثر كبير على تشكيل المناخ الثقافى فى مصر، وخاصة فيما يتعلق بالفنون التشكيلية. ما كاد يصل القرن التاسع عشر الى نهايته، حتى كانت القاهرة عامرة بـ الفنانين والحرفيين المهرة. ولقد ذكر «إبراهيم عبدالمسيح» بيانا بأسماء الكثيرين منهم ، فى كتاب بعنوان «دليل وادى النيل» على صفحتى ١٤٤ و ١٤٥ بينهم نجارون ورسامون ونحاتون وغيرهم، بين عامى ١٨٩١و ,١٨٩٢ أحدهم هو «محمد حسين»، المتخصص فى طباعة

الشيلان، وعنوانه درب الملاح، تخرج فى مدرسة سان جرمان بباريس سنة ١٨٣٠. ذكر عبدالمسيح كيف انتشرت حوانيت ومشاغل وستوديوهات هؤلاء الفنانين والحرفيين، حول حديقة الأزبكية، وعلى طول شارع محمد على.

البداية :

أنشئت مدرسة الفنون الجميلة فى القاهرة سنة ١٩٠٨، لكنها لم تكن بداية الحركة التشكيلية المصرية بعامة، بل بداية حركة أكاديمية باشراف كامل من السلطة، ممثلة فى البرنس يوسف كمال، كما كانت مدرسة باريس عند انشاء الأكاديمية الملكية الفرنسية، فى عهد لويس الرابع عشر سنة ١٦٤٨.

كان الجو الفنى فى نهاية القرن الماضى حافلا بالفنانين والحرفيين المهرة - والمعماريين والتطبيقيين، يلبون احتياجات الرسوم الجدارية فى المقاهى وبعض بيوت السادة. ثم تعاظم تيار الفنون الجميلة، تحت الحاح التغير الثقافى المتأثر بأوروبا وفرنسا بنوع خاص، استقدمت الأرستقراطية المصرية الرسامين الملونين من أوروبا، لرسم الصور الشخصية، كما كانوا يقتنون أعمال مشاهير الفنانين الأجانب، ومن المعروف أن معظم محتويات متحف الحضارة، من لوحات كبار الرسامين الكلاسيكيين، مهداة إلى المتحف من البرنس يوسف كمال. أما الروائع الفرنسية المحفوظة فى متحف محمد محمود خليل وحرمه، فهى من مقتنيات الزوجين الراحلين، اللذين سمى المتحف باسميهما.

قبل إنشاء مدرسة الفنون الجميلة، ظهر إلى جانب ورش الحرفيين ومشاغل الفنانين نوع من المدارس الخاصة، للتدريب على تقنيات الممارسات الفنية فى الرسم والتلوين، على هيئة مراسم أو استوديوهات، يديرها فنانو ن أوربيون قادمون من فرنسا وايطاليا واليونان، استجابة للاحتياجات الثقافية الجديدة. تردد عليهم أبناء الذوات من هواة الفنون الجميلة. واستمرت تلك المراسم تزاول نشاطها بعد افتتاح المدرسة، خاصة فى الاسكندرية، حيث لم تكن هناك مدرسة للفنون الجميلة حتى عام ١٩٥٧، ومازال بعضها موجودا حتى الآن.

إلا أن هذه الحركة الفنية، التى كانت تشع من مدرسة الفنون الجميلة ومن الأستوديوهات الخاصة،كانت تنسج على منوال الاتجاهات الأوروبية، الأكاديمية والرومانسية والانطباعية. وكان أساتذة المدرسة من الايطاليين والفرنسيين هم الذين تخرج على أيديهم رواد الحركة التشكيلية المصرية سنة ١٩١١: المثال محمود مختار

(١٨٩١ ـ ١٩٣٤)، يوسف كامل (١٨٩١ ـ ١٩٧١) وراغب عياد (١٨٩٣ ـ ١٩٨٢،)، ثم لحق بهم بعد قليل: أحمد صبرى (١٨٨٩ ـ ١٩٥٥.)

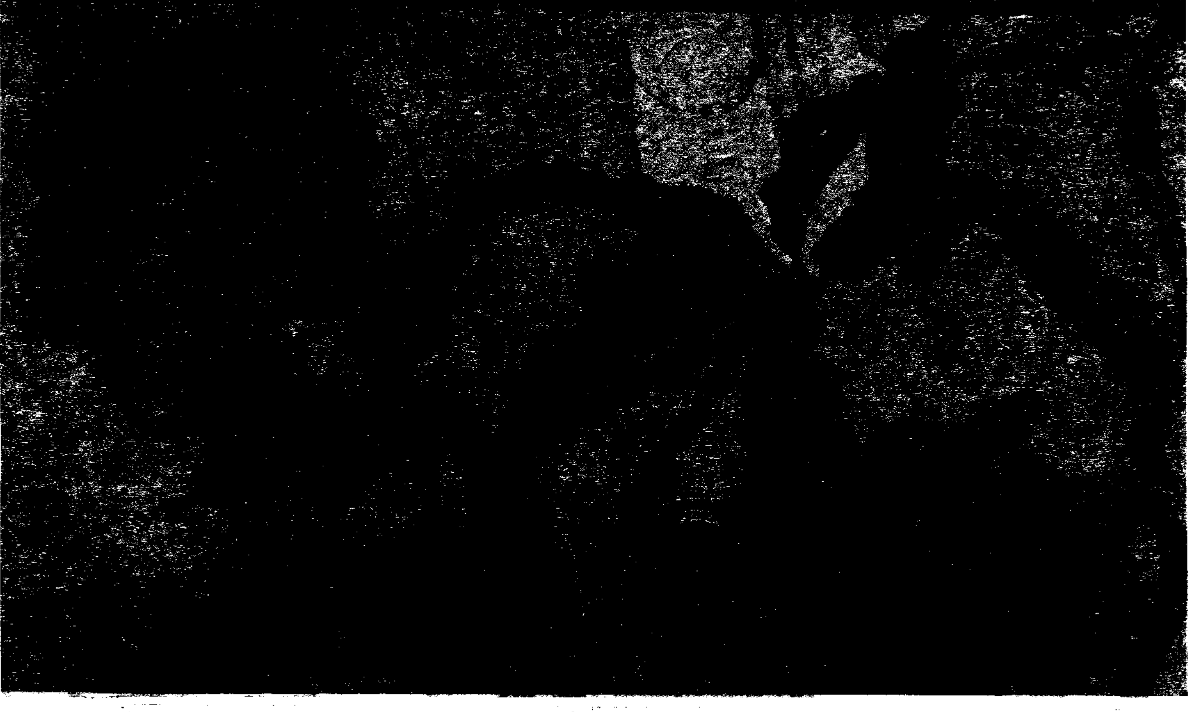
الجماعات الفنية الرائدة: الخيال.. الهوآد.. الدعاية الفنية:

تطورت الحركة التشكيلية على يد هؤلاء الرواد وازدهرت. اضافة إلى باقى قائمة الجيل الأول: محمد ناجى (١٨٨٨ـ ١٩٥٦)، محمود سعيد (١٨٩٢ ـ ١٩٦٥)، جورج صباغ (١٨٨٧ ـ ١٩٥١). كانوا جميعا ـ فيما عدا العبقرى محمود مختار، ينسجون على منوال المعايير الفنية التقليدية، التى كانت شائعة فى أوربا فى مطلع القرن، باحثين عن المتعة الشكلية البصرية، والانتشاء الوجدانى. أما الموضوعات فمستقاة من البيئة الرومانسية، كمشاهد الحقول والأشجار وتكوينات الزهور والفاكهة، والأحياء الشعبية، والصور الشخصية للأصدقاء والفتيات الجميلات. لا تخرج خاماتهم فى التلوين، عن الباستيل والألوان الزيتية والمائية. وفى تشكيل التماثيل لا يتعدون المواد التقليدية، يوجهون نشاطهم الابداعى الى نخبة تتمتع برخاء اقتصادى وقسط من ثقافة متقدمة، استمدوها من زيارتهم لبلدان أوروبا فى رحلات الصيف. هم الذين كانوا يترددون على المعارض النادرة، التى كان يقيمها قلة من الفنانين. وهم الذين كانوا يقتنون عمال الفنانين المصريين من قبيل التشجيع، إلى جوار مجموعاتهم من مشاهير الأوربيين.

بقيت الأساليب التقليدية الأوروبية، تلقى ظلالها على حركة الفن التشكيلى المصرى، حتى منتصف الثلاثينيات. لم تخرج عن الأكاديمية الكلاسيكية والانطباعية والرومانسية شكلا وموضوعا. وقبل اقامة تمثال نهضة مصر بعام واحد، أسس المثال محمود مختار «جماعة الخيال» سنة ١٩٢٧، كأول رابطة فنية مصرية فى العصر الحديث بعد افتتاح مدرسة الفنون الجميلة العليا، بعيدا عن الاشراف الرسمى للدولة. تستهدف اشاعة الوعى الفنى، وخلق جمهور ذواقة للفنون الجميلة، منفصلة عن الوظيفة التطبيقية والمنفعة المادية. ربما ساعدت تلك الجماعة، على تنشيط عملية الاكتتاب التى أسهمت فيها كل فئات الشعب، من أجل اقامة صرح «نهضة مصر» فى ميدان باب الحديد بالقاهرة، قبل أن ينتقل إلى مكانه الحالى فى مدخل الطريق إلى الجماعة. كان من بين المكتتبين عمال فقراء بسطاء، أسهموا بقروش قليلة، مما يدل على اننتشار الوعى الفنى، وفى نفس العام الذى أقيم فيه الصرح الجرانيتى، أسس الفنان المفكر الفيلسوف: حبيب جورجى (١٨٩٢ ـ ١٩٦٥) جماعة الهواء سنة ١٩٢٨، من طلبة مدرسة المعلمين العليا، التى كان يقوم بالتدريس

فيها، بعد عودته من بعثة إلى لندن، تدرب فيها على رسم وتلوين المناظر الطبيعية بالألوان المائية وكانت إنجلترا فى ذلك الزمان تشتهر برسوم الألوان المائية.ولها فيها تقاليد عريقة.

يبدو أن هذه الجماعة، استمدت اسمها من أن رائدها كان يصحب تلاميذه إلى الهواء الطلق من أسبوع لأسبوع، إلى حيث الجمال والإلهام، إلى شاطئ النيل



الفنان أشرف الزمزي : بنات عبد المنعم ـ زيت على تيوال ـ ٥٠ × ٨٠ سم تقريبا ـ عام ١٩٩٧ .

والقوارب بروض الفرج، أو إلى أندر الأشجار والصبار وأروع الأزهار بحديقة الأورمان، أو إلى حيث السابلة والعمارة الإسلامية، فى الأزهر وسيدنا الحسين وخان الخليلى والغورية.

اتخذت الجماعة اسما جديدا بعد قليل هو «الدعاية الفنية». عرفت به حين انضم اليها، هواة من غير طلبة مدرسة المعلمين العليا. أصبحت رسالتها أكثر إيجابية، حددتها فى نشر الوعى الجمالى والثقافة الفنية، وهى ما ينم عنها بوضوح الاسم الجديد. تحولت من مجرد نشاط طلابى، يخلط بين النزهة والهواية لامتاع الذات، إلى عمل اجتماعى جاد يؤدى رسالة ثقافية هامة. ويمكننا بلا عناء، أن نلحظ فى

ابداع أعضائها، الأسلوب الأكاديمى الانجليزى فى لوحات الألوان المائية، واستمرار معالجة الموضوعات الرومانسيةالخلوية، لابهاج النفس واشباع الاحتياج الفطرى للفن والجمال، والإيحاء بأن كل شئ هادئ ومريح فى الحياة. يمكن التحول الذى طرأ على الحركة التشكيلية، فى ختام الثلاثينيات ومطلع الأربعينيات، حين تغيرت الأهداف الفنية على يد السيرياليين، الذين قصدوا إلى صدم المشاعر والأحاسيس، وبث القلق وايقاظ العقل من الاغفاء الخدر المستسلم، والغوص إلى أعماق المجتمع واظهار آلامه.

باستقراءالتاريخ الحديث للفن المرئى التشكيلى فى أوروبا، نكتشف أن الجماعات الفنية، أما أن تتخذ لنفسها اسما تعلنه وتصدر به بيانا توضيحيا (مانيفستو): كالسيرياليين فى فرنسا والمستقبلين فى ايطاليا. أو تظهر الجماعة ثم يسك النقاد اصطلاحا يصبح علما عليها: كالانطباعيين والتكعيبيين. أو تسمى اسما، لا علاقة له بالأساليب والمضامين: مثل: مدرسة باريس»، التى ظهرت فى فترة ما بين الحربين العالميتين، ولم يكن يربط بين أعضائها سوى أنهم يهود أجانب. كانوا يختلفون فيما بينهم فى الفلسفة وأسلوب التعبير، لكنهم يقيمون المعارض التى تجمع أعمالهم المختلفة. ينضم اليهم أحيانا رسامون غير يهود مثل بيكاسو الأسبانى وجارابديان الأرمنى المصرى.

لم تكن كل الجماعات الفنية، التى ظهرت فى الحركة التشكيلية المصرية، ذات أثر ايجابى ثقافى طويل أو قصير المدى. بل ان البعض كان يظهر ويختفى كالشهب، تضئ لحظات ثم تروح فى غياهب الظلام، تطلق على نفسها اسم «جماعة» لأنها مجرد تشكيل من عدة فنانين، لا تنطوى أعمالهم على عوامل مشتركة فى الأسلوب أو المضمون. لا يرفعون أى شعارات أو برامج فلسفية، مما ينفى عنهم صفة التأثير فى المسيرة الثقافية. مثل جماعة ظهرت فى الستينيات باسم «٣ + ٢» أقامت معرضا واحدا فى قاعة المركز الثقافى التشيكى بالقاهرة اشتقت اسمها من أن ثلاثة رسامين من القاهرة، عرضوا لوحاتهم مع اثنين من الاسكندرية. مثل هذه الجماعات، لا تحمل من الكلمة سوى حروفها. كما نطلق اصطلاح «فن» أحيانا على أعمال غير فنية. مثل «الآرت بوفيرا» أو الفن الفقير، الذى يتضمن عمليات حفر فى الأرض، وإطلاق بالونات فى الهواء، وما شابه من أعمال لا تمت للفن بصلة.

جماعات أخرى. تتصف بالممارسة الإبداعية، ولا يعدو تأثيرها حدود التنوير. ولا يتردد صداها فى مسيرة الحركة المرئية المصرية، بسبب عدم توافق التوقيت الذى قد يكون مناسبا، لثقافات أخرى فى أوروبا وأمريكا. مثل جماعة المحور الرباعية ولنا عودة اليها فى حينها. فنحن حين نتحدث عن أثر الجماعات الفنية، على الحركة التشكيلية المصرية، إنما نعنى التتابع الزمنى لظهور الجماعات، التى صنعت قوام الحركة ومظاهره التى نعيشها ونلمسها، فى المعارض العامة السنوية، التى تقيمها الدولة باسم «المعرض العام»، والتى تضع بين أيدى النقاد والباحثين والمؤرخين، حصيلة المنجزات الثقافية التشكيلية، ومدى اسهام مختلف الجماعات فى هذه الصورة العامة للحركة الفنية، التى يشترك فى تقديمها قرابة الأربعمائة فنان وفنانة، يقدمون ما يزيد على خمسمائة عمل فني. ما بين صورة وتمثال، ومجسمات ومسطحات وتشكيلات تركيبية.

ارهاصات التغيير:

فى مرحلة ما بين الحربين ((١٩١٨ - ١٩٣٩)، كان الرسامون والملونون والمثالون المصريون، محصورين فى ابداع الموضوعات الكلاسيكية التى سبقت الإشارة إليها. تمثلت ميادين نشاطهم الأساسية ، فى معارض فردية نادرة، وجماعية يتصدرها صالون القاهرة - وهو المعرض السنوى الكبير الذى كانت ومازالت تنظمه جمعية محبى الفنون الجميلة، أقدم جمعية من نوعها فى مصر. كما أن السيدة هدى شعراوى ، راعية الفنون الجميلة آنذاك، كانت إحدى زعيمات الحركة النسائية. تنحدر من أسرة ثرية عريقة، وصاحبة صالون ثقافى أدبى فنى تعقده أسبوعيا فى قصرها. كانت تنتظم عرضا سنويا لابداعات الفنون الجميلة تحت اسم «مسابقة مختار»، يتبارى فيه الفنانون للفوز بالجائزة، احياء لذكرى العبقرى الراحل محمود مختار، وتمجيدا لأعماله وفلسفته ولدوره الرائد .

كان المناخ العام فى تلك الفترة التاريخية، شبيها بما كان يجرى فى ايطاليا فى مطلع عصر النهضة، من حيث الكفالة الاقتصادية والاجتماعية من قبل الأرستقراطية المصرية، للحركة الفنية التشكيلية وتبنى بعض الفنانين. الأمر الذى جعل من الإبداع التشكيلي، مجرد ممارسات جمالية مطلقة ، لإرضاء الرعاة وأولى الأمر. والسير فى ضوء توجيهاتهم. ليس تعبيرا عن آراء الفنانين



الفنان سمير رافع : لوحة زيتية ـ عذراء الجبل ـ زيت علي خشب ـ ١٩٤٩ .

ومشاعرهم ومواقفهم من الحياة، بهدف التكيف الاجتماعى والتغيير الثقافى. بذلك لم تواكب الفنون الجميلة فى تلك المرحلة ما كانت فى ميادين الشعر والأدب. الا فى حالات نادرة، كما فى الكثير من تماثيل محمود مختار منها حالات لم تمثل تيارا، كالذى ظهر بعد ذلك على يد السيرياليين من جماعة الفن والحرية ثم الذين نادوا بحياة الفن المنحط، ادانة لموقف أدولف هتلر ـ الدكتاتور النازى الألمانى حينداك ـ الذى أحرق أعمال الفنانين الحديثين فى بلاده، بدعوى انحطاطها الفنى.

جماعة الفن والحرية :

لاشك فى أن جماعة الفن والحرية، هى أول جماعة فنية بالمعنى الحديث، الذى قدمت أوروبا نماذجه فى القرن العشرين جماعة أسسها فنانون طليعيون، يتميزون بالموهبة الابداعية ومهارة الإداء والفكر الثاقب، وثقافة واسعة تلم بالآداب العالمية والمنجزات الحضارية، بعيدا عن ضيق الأفق والشكلية واللا شكلية. نبعوا من صفوة البيئة المصرية الصميمة (الانتلجنسيا). عبروا عن المجتمع المصرى وعن مشاعرهم نحوه، بحرية وشجاعة ومبادرة. وبالرغم من أنهم لم يبتكروا أسلوب الصياغة، واستعاروه من أوروبا وهو السيريالية، إلا أنهم كانوا يرون أن الفن مضمون، وأن الشكل لغة عالمية (سبرانتو). فضلا عن أن جميع الصياغات الفنية المصرية التى

سبقتهم - وهى الأكاديمية والتعبيرية والانطباعية - كانت مستعارة من أوروبا فى القرن الماضى وما قبله . مستعارة شكلا وموضوعا ومضمونا. ما كان يوحى فيها بالمصرية، ليس سوى رموز سطحية كالملابس الريفية، والأرض المنبسطة والنخيل والحيوانات المحلية والخضروات والفاكهة . أما صور الأشخاص - خاصة السيدات الجميلات - فلم تكن اللوحات المصرية تفترق عن زميلاتها الأوروبية التقليدية فى شئ.

اقتبس السيرياليون المصريون أسلوبهم التعبيرى من أوروبا فى الثلاثينيات، التى كانوا معاصرين لها. ولنتذكر معا أن السيريالية، اسم يطلق على الفنون التى تستمد أشكالها ورؤاها ، من النبضات الغامضة لعوالم العقل الباطن، فتسفر عن خيالات لا علاقة. لعناصرها فيما بينها، ولا أساس لها فى دنيا الواقع. لجأ الرسامون الملونون لتحقيق هذه الغاية، الى خدش لوحاتهم وتلوينها بسكين المعجون، ولصق الأوراق عليها بجوار الألوان، للحصول على تأثيرات تناسب موضوعاتهم غير المألوفة. ويعتبر عام ١٩٢٤، تاريخ ميلاد هذا الأسلوب الفنى فى العالم. لأنه العام الذى أصدر فيه أندريه بريتون بيان السيريالية الشهير فى باريس. لقد أصبح هذا المفكر صديقا للشاعر المصرى مؤسس الفن والحرية: جورج حنين (١٩١٤ - ١٩٧٣)، الذى أصدر بدوره بيان السيريالية المصرية فى القاهرة سنة ١٩٣٨ ، بفارق أربعة عشر عاما فقط عن بيان باريس. أى أن الجماعة كانت معاصرة للفكر العالمى. إذ أن الأسلوب السيريالى انتشر بعد ذلك فى كل الدنيا، ومازال ساريا حتى الآن، ومقبولا فى أعمال الفنانين بشكل أو بآخر، مصريين كانوا أو غير مصريين.

لم تبزغ جماعة الفن والحرية فجأة، فى أفق الحركة الفنية التشكيلية المصرية. هناك علاقات وثيقة دائما بين الماضى والحاضر. بين الجماعات السابقة وبينها. بل أن بعض أعضائها، كانوا ضمن جماعة الدعاية الفنية. الرسام الملون: رمسيس يونان (١٩١٣ - ١٩٦٦) كان عضوا فيها، قبل أن يؤسس مع الشاعر الرسام «جورج حنين» جماعة الفن والحرية. كما كتب حبيب جورجى ، مقدمة الكتاب النقدى الأول، الذى وضعه رمسيس يونان ونشرته الجماعة بعنوان «غاية الرسام العصرى . استعرض فيه الكاتب، أحدث التيارات الفنية التى ظهرت فى أوروبا فى ذاك الزمان، فسمعت الحركة التشكيلية المصرية لأول مرة، عن « الوحشية »

و «المكعبية) و «السيريالية» وعن قادة الحداثة في أوروبا في الثلاثينيات: الألماني ماكس بيكمان ، والانجليزي هنري مور، الألماني ماكس ارنست. كما كان رمسيس يونان رحب الثقافة واسع المعرفة، فترجم عن الفرنسية مسرحية كاليجولا ، للكاتب الحداثي الكبير البير كامي.

يبدو من هذا العرض لطبيعة نشاط جماعة الدعاية الفنية، أنها كانت أكثر «ليبرالية»، من جماعة الخيال التي كانت تنتظم خاصة الخاصة، من الأدباء والفنانين: محمود سعيد، محمد ناجي، راغب عياد، يوسف كامل، جورج صباغ، محمد حسن (١٨٩١ ـ ١٩٦١) وأحمد صبري (١٨٨٩ ـ ١٩٥٥)، مع بعض الأجانب المتميزين كالرسام الفرنسي الشهير بيبي مارتان» الذي كان أستاذا في مدرسة الفنون الجميلة. كانت جماعة الخيال تسعى إلى تأسيس الوشائج بين شاطئي البحر المتوسط شمالا وجنوبا. واتخذت مقرا لنشاطها بشارع الأنتكخانة، بالقرب من مسكن رئيسها المثال محمود مختار. ولم تدخر وسعا في اصدار النشرات الثقافية، التي تتناول الفنون الجميلة، وعقد الندوات والقاء المحاضرات واقامة المعارض. تكونت في ظلال هذه الجماعة رابطة من الأصدقاء لمساندتها، ضمت صفوة أدباء العصر: محمد حسين هيكل، عباس محمود العقاد، محمود عزمي، مي زيادة.

دور جماعة الخيال.. والدعاية. المحاولون.

تعتبر جماعة الخيال «رأس الرمح» بالنسبة لنشر الوعي التشكيلي في المجتمع المصري، وبداية التأثير الحقيقي في الثقافة التشكيلية للمجتمع، التي كانت تتسم بالتخلف حتى نهاية العشرينيات، باستثناء بعض الظواهر ذات الدلالة، كإقامة تمثال نهضة مصر. وبقدر ما كانت هذه الجماعات ذات طابع محافظ، بقدر ما كانت شقيقتها «جماعة الدعاية الفنية»، على حظ من الانفتاح وتقبل الأفكار الجديدة. كان من بين أعضائها رسامون مائيون كبار: شفيق رزق (١٩٠٥ ـ ١٩٨٩) ، نجيب أسعد (١٩٠٠ ـ ١٩٨٩)، عبدالسلام الشريف ـ١٩١٠ ـ ٠٠٠٠) كانوا تقدميين، حتى أن رائدهم حبيب جورجي، كتب في مقدمة كتاب رمسيس يونان: إنه عرض موجز ممتع، لطائفة من أحدث الآراء وأجرئها في الفن».هكذا لم تكن الفن والحرية وليدة صدفة سعيدة ، بل نتيجة مخاض طويل على مدى عقد كامل ويزيد. فهي تعتبر الخطوة الواسعة التالية، المؤثرة والمثيرة، بعد جماعتي الخيال والدعاية الفنية، اللتين مهدتا الحركة التشكيلية المصرية، لاستقبال الاعصار الذي صاحب جماعة الفن والحرية، بعد اعلان بيان السيريالية سنة ١٩٣٨ .

توجد خطوات أخرى جانبية، مهدت الطريق لاحكام التأثير، الذى مازالت أصداؤه تتردد، فى جنبات الحركة التشكيلية المصرية، حتى يومنا هذا. بينها «جماعة الايسايست أو المحاولون.، قامت على أنقاض جماعتى الخيال والدعاية، لتنظم لقاءات ثقافية، ومعارض أكثر تحررا شارك فيها: عبدالقادر رزق وعبدالسلام



فنان من المغرب .

الشريف، وكان من بينهم رمسيس يونان وجورج حنين مؤسس «جماعة الفن والحرية. واضح من اسم المحاولون أنهم تجريبيون يبحثون عن طريق صحيح، نحو فن مصرى أصيل. واكبت هذه الجماعة وتبعتها جماعات أخرى تتسم بالحيوية والنشاط الثقافى، مما يوحى بأن نسمى هذه الفترة بمرحلة التنوير، قبل أن يحدث الانفجار العظيم على يد السيرياليين، وجماعتهم «الفن والحرية» ومجلتهم «الخبز والحرية»، حيث يربطون الفكر بالفلسفة بالفن بالأدب. والمجتمع.

دخلت على الحركة التشكيلية المصرية فى نهاية الثلاثينيات، موضوعات جديدة على يد «الايسايست» وصياغات ابداعية غير مسبوقة. أصبح مقبولا فى معارض الفنون الجميلة من لوحات وتماثيل، أن يعبر الفنان عن نفسه وعن أفكاره بأعمال تتسم بالغموض، وتحتاج من المتلقى الى قسط غير عادى من الثقافة، ومزيد من

التأمل والتفكير. قد يسخط أحيانا ولكنه يعيد النظر فى منطق حياته ومسيرتها ، وينظر بقلق إلى المجتمع والبيئة.

فى هذا المناخ الثقافى، المختلف عن التقاليد التشكيليةالمحافظة، والمعايير الجمالية التقليدية، التى كانت ترعاها الجماعات السابقة، لم يعد مستغربا أن تزيح «جماعة الفن والحرية الستار، عن عالم السيريالية الرهيب، عالم الميستافيزيقا والعقل الباطن، والوجه الآخر للحياة والمجتمع. الوجه الكالح الذى يعرفه الجميع ولا يتحدثون عنه. عالم المآسى والبشاعات، التى عرضها أعضاء الجماعة بلا تحفظ. عالم المسامير المدقوقة فى أجساد البشر ، والشعور المنسابة كألسنة اللهب، والثعابين التى تسعى فى كل مكان ، والأشجار التى تنزع جذورها من الأرض وتعدو خلف الناس!

تحول جماعة الفن والحرية:

استمر التأثير الطاغى لجماعة الفن والحرية، على الحركة التشكيلية المصرية، منذ نهاية الثلاثينيات إلى ما بعد منتصف الخمسينيات. ظل فرسانها يسيرون على نفس الدرب، بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، بالرغم من تحول فنانى أوروبا وأمريكا عن السيريالية، بعد عام واحد من نهاية الحرب، وتوجههم إلى عالم التجريد المطلق واللاشكل والفن الحركى. لم تخرج الحركة التشكيلية المصرية - بشكل أو بآخر - عن أجواء السيريالية، حتى عاد رمسيس يونان من باريس سنة ١٩٥٦ ، مطرودا لأسباب سياسية بعد العدوان الثلاثى، ورفضه اذاعة بيانات من راديو فرنسا ضد بلاده، كان الحداثيون المصريون قبل عودته، يستقون عناصر ابداعهم من الفن الشعبى أحيانا، أو الفن الفطرى والفن البدائى الافريقى وفنون الأطفال أحيانا أخرى، لكنهم فى نهاية المطاف، لم يغادروا الحدود التى رسمتها جماعة الفن والحرية، التى استلهمت بدورها جميع تلك الفنون المرجعية، المتسمة بالطابع المصرى المحلى.

طرح رمسيس يونان الاطار السيريالى من لوحاته بعد عودته من باريس. وبعد انقطاعه عن الرسم والتلوين، طوال اقامته هناك والعمل فى محطة الاذاعة الفرنسية. اتخذ بعد عودته أسلوب «التعبيرية المجردة»، التى اشتهر بها فيما بعد. إلا أنها كانت تنضح بالروح الميتافيزيقية التى تشربها طوال عشرين عاما، ما يسمح لنا بأن نطلق على ابداعه اصطلاح «التجريد السيريالى». لأنه يتضمن نوعا خاصا من

التعبير المجرد، حافلا بالغموض والغرابة، والتشكيلات الأسطورية القابلة للتأويل، الذى تستند اليه السيريالية، بالرغم من التشكيلات المجردة. هذا الأسلوب الفريد المبتكر، أثرى الحركة التشكيلية المصرية، وفتح لها أفاقا رحبة على الحداثة والمعاصرة، وكان من العوامل الحاسمة فى وضعها على المستوى العالمى.

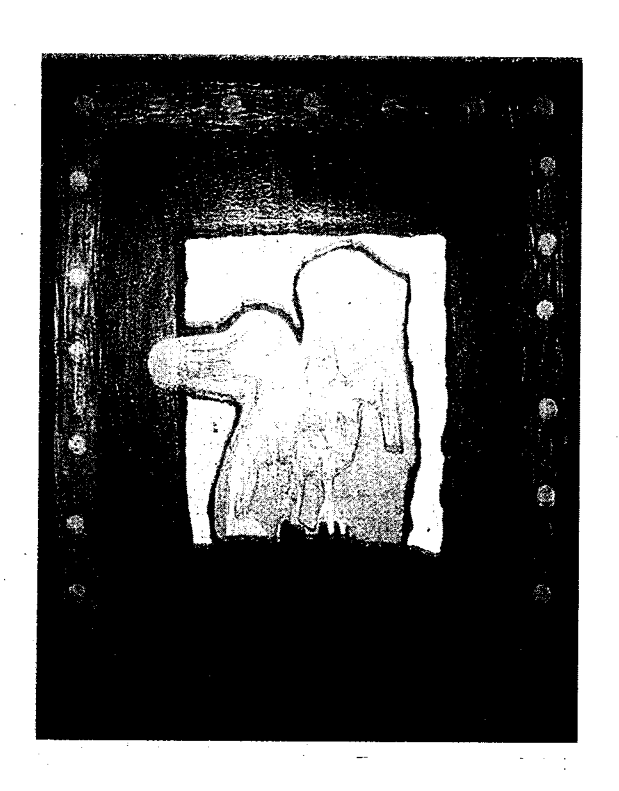
بعد عامين فقط، لحقه رفيق الطريق: فؤاد كامل (١٩١٩ - ١٩٧٣) وهو واحد من أهم مؤسسى «الفن والحرية» وقادتها لحقه فى عالم التجريد السيريالى سنة ١٩٥٨، بأسلوب متميز مختلف تماما، من حيث الألوان الناصعة الأصلية أحيانا كالأزرق والأحمر، وألواح الخشب الصرحية التى يطرحها أرضا، ويدور حولها بعلب الألوان البلاستيكية الفراجين العريضة، والعناصر المجردة الحلزونية الكبيرة نسبيا. بعكس لوحات رمسيس يونان، التى كان يلونها بألوان الزيت على القماش، بفراجين صغيرة ومساحات تقليدية، وألوان رملية هادئة. لم يستعمل خامات الفينيل والأكرليك السريعة الجفاف، التى كان يفضلها فؤاد كامل الذى لم يتخل بدوره عن الروح السيريالية الهجومية المتحدية، والأجواء الغامضة التى توحى بصور الفضاء السحيق، وغرائب الأكوام، مما يعيد إلى أذهاننا عبارة «المجهول لا يزال» التى كانوا يرددونها طوال المرحلة السيريالية. هكذا نستطيع بلا تردد، أن نضع على ابداع فؤاد كامل بطاقة التجريد السيريالى، لأنه اسم يتضمن معنى التعبيرية بطبيعة الحال. ويمكننا بالتالى أن نفترض أن «جماعة الفن والحرية» ذات الدعوة الميتافيزيقية، امتد تأثيرها خلال الستينيات، بعد أن تخلت عن الصفة التشخيصية لعناصر ابداعها.

جماعتا الشرقيون الجدد و «صوت الفنان»:

مع سيادة مفاهيم «الفن والحرية» ومدركاتها طوال تلك السنين، انبثقت جماعات جانبية، لم يدم نشاطها ولم يكن له ذلك التأثير القوى العارم، ماعدا «جماعة الفن المصرى المعاصر، الذى أسسها سنة ١٩٤٦: الرسام المفكر الفيلسوف: حسين يوسف أمين (١٩٠٤ - ١٩٨٤). كانت تلك الجماعة فى منزلة الساق الثانية، التى وقفت عليها الحركة التشكيلية المصرية، واتخذت شكلها النهائى المتفرد، وطابعها المصرى ذا المستوى العالمى.. وسنأتى على ذكرها تفصيلا فيما بعد.

جماعة الشرقيون الجدد ضمن المنظمات التى تكونت فى الثلاثينيات، مواكبة للفن والحرية، ضمت بين أعضائها الرسامين المصريين العائدين من أوروبا سنة ١٩٣٩،

قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية، كان بينهم مفكرون مثل راتب صديق (١٩١٧ - ١٩٩٤) و: سعد الخادم (١٩١٣ - ١٩٨٧)وآخرون ممن أسسوا جماعة الفن والحرية سنة ١٩٤٠ .



لوحة شبه تجريدية للرسام السكندري الراحل : سعيد العدوي .

وفى عام ١٩٤٣، ظهرت جماعة صوت الفنان بزعامة المثال: جمال السجينى (١٩١٧ - ١٩٧٧) وعضوية بعض زملائه حديثى التخرج. إضافة الى مجموعة من طلبة مدرسة الفنون الجميلة بينهم: عبدالقادر مختار، عبدالفتاح البيلى، صلاح عبدالكريم، جاذبية سرى.

هذه الجماعة التى كان معظم أعضائها من الطلبة والطالبات لم يكن لها من مقر، سوى مبنى نقابة الصحفيين الذى كان قائما فى شارع قصر النيل آنذاك. استضافتهم النقابة طوال مدة وجودهم التى لم تدم طويلا. اقتصر نشاطهم على التثقيف العام وإقامة المعارض بين الحين والحين.

كانوا أقرب الى التجمع الشكلى، لأداء عمل مشترك لا ينطوى على منهج أو أهداف عليا، تستند الى فلسفة واضحة، كما كان الحال مع «جماعة الفن والحرية» انحصر دورهم فى توسيع الاهتمام بالفنون الجميلة، وزيادة الوعى العام بأهميتها، وتدعيم مكانتها كظاهرة ثقافية، جنبا إلى جنب مع الفنون الأخرى من أدب وشعر وموسيقا، ساعدهم على ذلك أن الناقد محمد صدقى الجباخنجى (١٩١٠ - ١٩٩٢) استعار اسم الجماعة دون أن يكون عضوا فيها، وأطلقه على مجلة كان يصدرها ويرأس تحريرها، طوال ثلاث سنوات ابتداء من عام ١٩٤٣, أما الجماعة نفسها ، فقد أقامت أول معارضه سنة ١٩٤٤، فى مقرها المؤقت بنقابة الصحفيين.

لم تنبثق «جماعة صوت الفنان» من دوافع فلسفية، تسعى للتدخل فى تغيير مسار الفن التشكيلى، كركن من أركان الحركة الثقافية المصرية. لكنها تكونت لمناهضة سيطرة الارستقراطية على «جمعية محبى الفنون الجميلة»، أقدم الجمعيات الفنية فى مصر، وكان مقرها بشارع القصر العينى بالقاهرة، فى مبنى متحف الشمع، حيث كانت تقيم «صالون القاهرة» فى كل عام، تقدم فيه لوحات وتماثيل صفوة الفنانين. فكانت «جماعة صوت الفنان»، فى منزلة الوجه الشعبى لجمعية محبى الفنون. وبالرغم من انفراط وعقدها بعد معرضين أو ثلاثة، بقى صوتها عاليا، بفضل المجلة التى أصدرها باسمها الجباخنجى.

أهمية دور جماعة الفن والحرية:

كانت الجماعات الفنية تظهر وتختفى، بينما تمضى «جماعة الفن والحرية» فى طريقها، تعمق جذور الحركة التشكيلية المصرية، وتضفى عليها سمة محلية، ما زلنا نلمح بصماتها حتى يومنا هذا، فى معظم معارض فنانينا. كانت فى منزلة «مركز قيادة»، لثورة ثقافية تتخطى حدود صياغة الابداع الفنى وتقنياته وخاماته. اجتاحت مجتمع الصفوة المثقفة فى الأربعينيات، وغيرت الوجه الرتيب الممل للحركة التشكيلية المصرية. لم يظهر على المسرح التشكيلى حتى الآن، طليعيون وقادة مصريون، على هذا المستوى الرفيع من الصدق مع النفس، والاستعداد للتضحية، والقدرة على

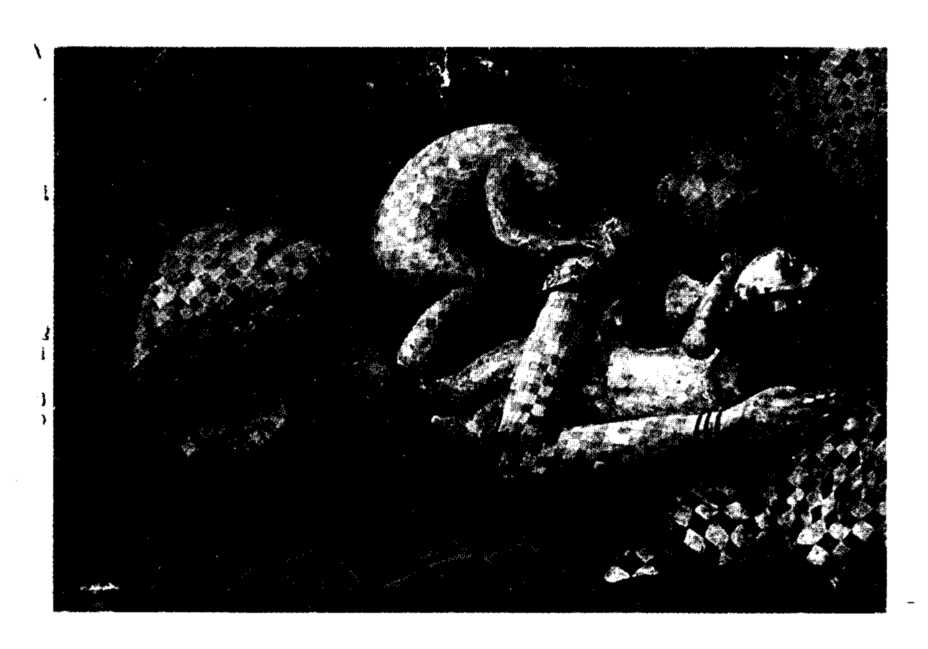
الفعل، والموهبة الابداعية، والثقافة الموسوعية. ثورة على التقاليد الفنية، والمعاييرالأخلاقية البالية. دعوة الى تحرر الروح والعقل معا. كان «جورج حنين» هورائدها ومؤسسها وممولها سنة ١٩٣٧ وكان نموذجا للقيادة الحكيمة، والقناعة الفلسفية التى تحولت الى سلوك يومى ونبض حياة. كان محدثا ومحاضرا وشاعرا وكاتب مقال وواضع دراسات فى النقد الفنى، كما رسم ولون بين الحين والحين. انحدر من أسرة ثرية عريقة، مما ساعد على ارتفاع صوت الجماعة، وحمايتها من المطاردة الى حين. تخرج فى جامعة السوربون بباريس يحمل ثلاث شهادات، واحدة فى القانون وأخرى فى الآداب وثالثة فى التاريخ. توطدت علاقته بالشاعر الفرنسى الفيلسوف: أندريه بريتون (١٨٩٦ ـ ١٩٦٦)، أكبر مؤسسى السيريالية فى العالم.

كانت «الفن والحرية» الشرارة الأولى، التى فجرت مظاهر الفكر المتحرر فى مصر، وتقدمت بالحركة التشكيلية خطوات واسعة نحو الحداثة، التى تواصل ازدهارها اليوم. لم يكتف أقطابها بمجرد الابداع التصويرى فى اطار فلسفتهم، بل كانوا مثقفين مفكرين ذوى مواهب أدبية، يدافعون عن معتقداتهم بالمقالات النقدية، شارحين مضمون رسالتهم التحررية، واضعين بذلك اللبنات الأولى، فى صرح الحركة النقدية المصرية الحديثة، المصاحبة للحركة التشكيلية لتساندها وتفسرها وتنقيها. فمن المعروف أن لا حركة فنية بلا حركة نقدية، موازية لها وعلى نفس الدرجة من القوة. ولما لم يكن هناك نقاد على الساحة التشكيلية فى الثلاثينيات والأربعينيات، تولى بعض قادة «الفن والحرية» من الفنانين مهمة النقد فى نفس الوقت وهم: جورج حنين، رمسيس يونان، كامل التلمسانى، فؤاد كامل، ساعدهم على القيام بهذه المهمة، موسوعية معارفهم وقدراتهم الأدبية وموهبة النقد، ودرايتهم باللغتين الفرنسية والانجليزية، دراية تمكنهم من دراسة المراجع التاريخية والفلسفية.

الفن والحرية وبداية النقد الفنى الحديث:

وضع: كامل التلمسانى (١٩١٥ ـ ١٩٧٢) عدة مقالات نقدية ودراسات، تشرح رؤية الجماعة لعلاقة الشكل بالمضمون. كما أفرد مجموعة تعليقات وتحليلات، حول معارض بعض أعضاء الجماعة مثل: فؤاد كامل، راتب صديق، عايدة شحاتة، صادق محمد... وغيرهم. كتابات نقدية، تصدر عن نفس الفلسفة السيريالية، بل تعتبر هى نفسها أعمالا ميتافيزيقية فى حد ذاتها. فهى نقد مواز للأعمال الفنية ويتحدث بلغتها. يكشف عن عقلية ناضجة، ومستوى ثقافى رفيع رحب المعرفة، وقدر

عال من الحمية والصلابة. كان الأمر يختلط على السلطة أحيانا فى ذاك الزمان، فتطارد قادة الجماعة، على أنهم سياسيون خطرون. مما أدى إلى أبعاد كل من «جورج حنين» و«رمسيس يونان» إلى فرنسالبضعة أعوام، عاد بعدها رمسيس يونان سنة ١٩٥٦، وبقى جورج حنين الى آخر أيامه.



الفنان سمير رافع : امومة ـ زيت علي كرتون ٥٠ × ٧٠ سم ـ ١٩٥٢ .

خمسة معارض أقامتها «جماعة الفن والحرية» تحت شعار «الفن المستقل». كان لها أبعد الأثر على الحركة التشكيلية المصرية. يتضح من شعارها أنها تختلف فى أسلوبها وموضوعات تعبيرها ومضمونها، عما كان يجرى فى الصالون ومسابقة مختار، والعروض التقليدية التى كان يقيمها أساتذة مدرسة الفنون الجميلة. بل ان هذه العروض المستقلة، استقطبت: محمود سعيد (١٨٩٧ ـ ١٩٦٤) وراغب عياد (١٨٩٣ ـ ١٩٨٢)، من قادة الحركة التقليدية. كما جذبت الى عضويتها: أنجى أفلاطون وفتحى البكرى وسعد الخادم، من شباب الفنانين الذين أصبحوا طليعة الحداثة فيما بعد. كانت معارضهم تثير الحوارات وتغذى الحركة التشكيلية بأفكار جديدة، وتبعث فيها الحياة. أقامت أولها سنة ١٩٤٠، وختمتها سنة ١٩٥٩، بمعرض تحت عنوان «نحو المجهول».

الخطوة الأولى التى أزاحت الستار عن «جماعة الفن والحرية»، كانت على يد «المحاولون» - الايسايست - حيث ألقى جورج حنين خطابه الشهير بعنوان «حصيلة الفكر السيريالى»، الذى بثته الاذاعة المصرية فى ٤فبراير سنة ١٩٣٧، وكان صاحب الخطاب لا يتجاوز الثالثة والعشرين. نستطيع بهذا التاريخ أن نحدد الميلاد الجديد، للحركة التشكيلية المصرية، التى مازالت تنبض بالحياة فى ضوء أفكار الفن والحرية، حتى أن كتاب رمسيس يونان «غاية الرسام العصرى»، الذى صدر ١٩٣٨، أعادت مؤسسة الأهرام طبعه مؤخرا بعنوان «دراسات فى الفن»، بعد أضافة المزيد من مقالات المؤلف الراحل، وتصدير الكتاب بمقدمة، وضعها عملاق التنوير: الدكتور لويس عوض، مما يقوم دليلا على أن الأفكار التى طرحها رمسيس يونان منذ نصف قرن، مازالت ايجابية، تجيب على التساؤلات القائمة حتى الآن.

لم يكن السيرياليون المصريون، منعزلين عن الحياة الاجتماعية فى صوامع الفن للفن. كانوا يختلطون بأعماق الناس ويصورون آلامهم، مستعيرين عناصر ابداعهم من الفنون الشعبية والفطرية، والخيالات والتهاويم وأحلام العقل الباطن. انغمسوا فى أغوار المجتمع، وساندوا التيارات السياسية التقدمية، لأنهم كانوا أصحاب فكر وطنى بالدرجة الأولى. خاصموا السيرياليين العالميين سنة ١٩٤٨ بزعامة أندريه بريتون، حين دعوا الى التبرع لمعاونة دولة اسرائيل الوليدة. بذلك يكونون قد أقاموا - بزعامة جورج حنين - دليلا على أن «الفنان موقف» من الحياة والمجتمع. ليس مجرد حرفى ماهر، صاحب حيل أسلوبية وابداع جذاب ومثير. أوضح هذا الموقف بما لا يدع مجالا للشك، أن الجماعة كانت مصرية السمات عربية الوجدان. لم ترتبط فكريا بعجلة الحداثة الغربية ارتباطا أعمى. أتخذت الشكل السيريالى كأسلوب تعبير وصياغة وتقنيات أداء، لكنها أودعته محتوى محليا. ومضمونا مصريا قوميا وانسانيا، شأن الشعر والأدب والرقص والموسيقا، وسائر الفنون التعبيرية فى الثقافات المتقدمة. وقد سبق أن أشرنا الى الموقف الوطنى، الذى وقفه رمسيس يونان أثناء العدوان الثلاثى، من اذاعة فرنسا التى كان يعمل بها منذ خروجه من مصر سنة ١٩٤٧، بسبب سوء فهم السلطات لنشاط الجماعة.

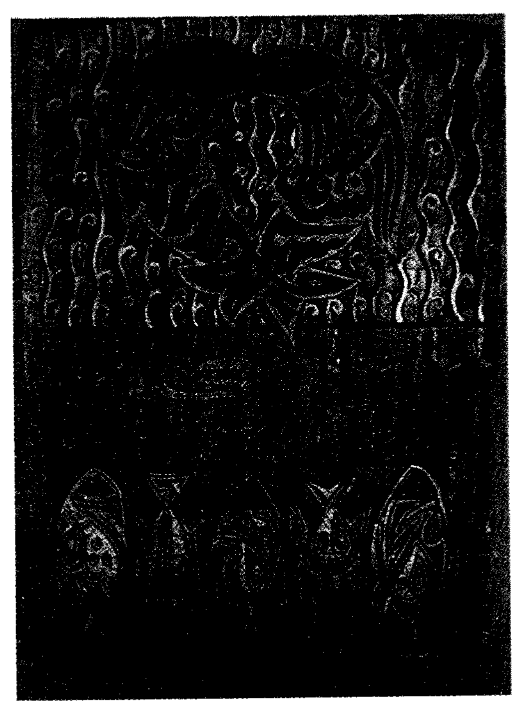
تألفت جماعة «الفن والحرية» بزعامة جورج حنين من: كامل التلمسانى، رمسيس يونان، فؤاد كامل، أبو خليل لطفى، انجى أفلاطون، سعد الخادم، راتب صديق.. وآخرين. كانوا يناقشون فى الثلاثينيات، على صفحات «مجلة التطور»، قضايا

فكرية واجتماعية مازالت مطروحة للحوار حتى اليوم. أوضحوا فى أحاديثهم وكتاباتهم، أن الانتاج الفكرى فى بلادنا، لا علاقات له باحتياجاتنا الثقافية. وأن دعوة «الفن للفن»، أنما تخفى فى طياتها غرضا خبيثا، هو اقصاء الفنانين والأدباء عن مشكلات المجتمع. كما أكدوا على أن الارهاب الفكرى باسم الدين مرفوض.

نستطيع أن نلمح انعكاسات هذه القضايا على حركتنا التشكيلية، بعد أن قطعت شوطا بعيدا على طريق النضج والحداثة، واللحاق بالركب العالمى. وحين تحول اثنان من قادة الجماعة الى التجريد وهما رمسيس يونان وفؤاد كامل، تحولا عن اقتناع وتطور فكرى، ومواكبة للتغير الثقافى، ولم يفقدوا صلاتهما بالمراحل الباكرة، التى تعود الى مظاهر المعرض الأول، الذى أقامته الجماعة فى فبراير سنة ١٩٤٠, كانت البداية متزنة بعض الشيئ، لكن المعرض الثانى فى العام التالى، كان شديد التطرف، الى درجة أن قاعة العرض نفسها، تحولت الى عمل سيريالى قائم بذاته. اللوحات معلقة على حوائط منتصبة بطريقة مربكة، وتتدلى هنا وهناك، زينات مصنوعة من شرائط اللصق السوداء. ولوحات أخرى معلقة بمشابك غسيل على حبل مشنقة.. وهكذا.

توحى تلك التفاصيل، بتعمق الفلسفة السيريالية فى نفوس رواد «جماعة الفن والحرية»، مما يدلل على صدقهم مع أنفسهم، الأمر الذى منحهم قوة التأثير، وجذب الى معارضهم فنانين جدد فى كل عام، وجعل بصمتهم على الحركة التشكيلية المصرية أكثر وضوحاً وأطول أمدا. واتسع نطاق نفوذها وإشعاعها، حتى شملت فنانين من سوريا ولبنان. وفى المعرض الرابع للجماعة، دخلت فنون جديدة، لم يكن لها وجود فى المعارض الثلاثة السابقة. دخلت التماثيل والصور الفوتوغرافية. ثم كان المعرض الخامس والأخير، فى ٣٠ مايو ١٩٤٥ .

خمسة معارض «مستقلة» فى خمسة أعوام متتالية، أقامت الحركة التشكيلية المصرية ولم تقعدها حتى يومنا هذا. انتهى خامس المعارض المستقلة، وانتهى به العصر الذهبى لجماعة الفن والحرية، لتتسلم منها الراية فى العام التالى ١٩٤٦، أقوى ثانى جماعة فنية، ظهرت فى تاريخ الحركة التشكيلية المصرية، وهى «جماعة الفن المصرى المعاصر»، بزعامة الفنان المفكر «حسين يوسف أمين». فاذا كانت الفن والحرية قد منحت الحركة التشكيلية روحا مصرية وفكرا محليا انسانيا فى ثوب أوروبى عالمى هو الأسلوب السيريالى، فقد أكملت «جماعة الفن المصرى المعاصر



الفنان خميس شحاتة .

الرسالة، واستدركت القصور، وأضافت الشكل المصرى المحلى الذى لا يخطئه أحد. ليكتمل قوام الحركة التشكيلية المصرية، وتمضى الى مطلع الستينيات بشخصية مستقلة شكلا وموضوعا ومضمونا. بينما كان يسرى تيار التجريد بطيئا، منذ وضع رمسيس يونان لبنته الأولى سنة ١٩٥٦، ثم تبعه فؤاد كامل بعد عامين، ليتسع مجراها رويدا رويدا، فى هامش تطورى عريض طوال الستينات.

.. ولكن.. تبقى الحقيقة الماثلة فى التحليل النهائى، وهى أن رواد «جماعة الفن والحرية»، هم رواد التجريدية المصرية، وجميع مظاهر الحرية الابداعية، التى تتشح بها الحركة التشكيلية المصرية. وأنهم الآباء الروحيون، لكل الجماعات الفنية التى أتت بعدهم.

«الحركة الفنية التشكيلية».

تتعدد الجماعات فى الحركة التشكيلية المصرية، لكنها لا تتساوى فى قوة التأثير، ومدى الاسهام فى رسم الشخصية الفنية للحركة، أو صنع ما نسميه «الهوية». خاصة وأن قوى التأثير متنوعة فى المجتمعات المختلفة. والمقصود باصطلاح «الحركة التشكيلية»، هى الجوانب التطورية، التى تمس الشكل والمضمون والموضوع والخامات، والعلاقة بالتراث المحلى والانسانى والتيارات العالمية، كما نكشف عنها المحافل الدولية، حيث تتحدد مسيرة الفنون المرئية، على مدى السنوات الفاصلة بين دورة وأخرى. وخاصة «بينالى فينيسيا» ـ أعرق وأكبر وأهم هذه المحافل، وأكثرها جدية وأرفعها مكانة على الصعيد العالمى. لأنه يضم حشدا من الفنانين، يمثلون معظم الدول. وتعتبر جوائزه أقرب الى الدقة، كمؤشر يحدد

الحركة التشكيلية العالمية فى الفنون المرئية. بل أن هذا نص ما قاله المدير الفنى لأقسام البينالى الـ ٤٤ لسنة ١٩٩٠، وأطلق عليه اصطلاح «أبعاد المستقبل».

جماعة الفن المصرى المعاصر:

شهد عام١٩٤٦ ميلاد ثانى أخطر جماعتين، شكلتا صيغة الحركة التشكيلية المصرية، وهى «جماعة الفن المصرى المعاصر. كان عام ١٩٤٦ حافلا بالأحداث الفنية فى أنحاء العالم. انتهت الحرب فى منتصف العام السابق بمأساة هيروشيما ونجازاكى، بعد أكثر من أربع سنوات، مفعمة بالأحداث المريرة: الرسام «ماكس بيكمان» الألمانى، مؤسس التعبيرية الإجتماعية، مطارد وهارب الى أمريكا. قادة مدرسة العمارة والتصميم الفنى ـ الباوهاوس ـ فارين بدورهم الى الولايات المتحدة، وعلى رأسهم «جروبيوس» مؤسس المدرسة. و«موهولى ناجى» الذى أنشأ «باوهاوس» أخرى فى نيويورك. و«ماكس ارنست» قطب رسامى السيريالية الألمانى. وضغط الدكتاتورية الهتلرية على أوروبا، وتوظيف الفن لخدمتها. واحراق الدكتاتور النازى لجميع الابداع الحديث، تحت شعار اعدام الفن المنحط.

انتهت هذه الأحداث والمآسى فى أوروبا، ولم يجد الفنانون من تراث ما قبل الحرب، سوى التعبيرية المجردة والسيريالية، كأساليب للصياغة الفنية. لم يكد يكتمل عام واحد بعد الحرب، حتى ألقى فنانو باريس عن كاهلهم، عباءة الماضى القريب الأليم، وأصبحوا كطيور غفل عنها حارسها، وترك أبواب أقفاصها مفتوحة، فانطلقوا على غير هدى، لا ينظرون الى البيئة والطبيعة والحياة، وركزوا اهتمامهم على أغوار أنفسهم، فظهر «فن اللاشكل (آر ـ أنفورميل)، الذى حررهم من كل القيود.. حتى من أنفسهم. ظهر هذا الأسلوب فى بلجيكا، وسرعان ما انتقل الى فرنسا وأوروبا، وانتهت أيام مجد السيريالية والتجريدية الرياضية والتعبيرية. عاد معظم الهاربين من الجحيم، بينما لفظ ماكس بيكمان آخر أنفاسه، على أحد أرصفة نيويورك. (١٨٨٤ ـ ١٩٥٠).

لم تكن صورة الأحداث فى بلاد جنوب البحر المتوسط، على هذه الصورة من العنف. لكن أصداء موجات السلام والحرية، ترددت بين هذه الشعوب ومصر فى مقدمتها. كان من العسير ايقاف التيار الوطنى، الذى تنامى إبّان الحرب فى غفلة من الاستعمار، الجاثم بجيوشه فى قلب القاهرة وعلى ضفاف القناة. ترددت أنغام الحرية والوطنية والقومية والمحلية، فى الميادين الأدبية والفنية. تبلورت هذه المعانى

والمضامين، وتجسدت فى مبادئ «جماعة الفن المصرى المعاصر». فى اطار المفاهيم التى أرسى دعائمها رائدها ومؤسسها «حسين يوسف أمين»، الذى طاف فى فترة ما بين الحربين، بالكثير من دول أوروبا لدراسة الفن، وهاجر إلى البرازيل حيث أصبح عضوا فى البرلمان، ثم اضطرته المعارك السياسية الى العودة قبل اندلاع الحرب. عمل أستاذا باحدى المدارس الثانوية، حيث التقى بنخبة من تلاميذه الموهوبين، الذين تألفت منهم الجماعة، بعد أن وضعت الحرب أوزارها.

قامت «جماعة الفن المصرى المعاصر»، لتلبى احتياجا ثقافيا مصريا فى مرحلة زمنية معينة، فى ثوب عصرى يواكب أساليب الصياغة التعبيرية، التى تطورت خلال النصف الأول من القرن. من هنا يمكن تفسير اسمها، وتطبيقه أجرائيا على ما أسفر عنه نشاطها، خلال السنوات التى عاشتها. لقد بحثوا عن الذات الفنية المحلية، فى الحوارى والأزقة والبيوت الشعبية الضيقة، العتيقة المضاءة بمصابيح الغاز، وبما تضم من مواقد الكيروسين وأوانى الصفيح والنحاس. وما يهيم على جدرانها من زواحف وحشرات. وما يحويه المسكن البسيط من قطط وفئران، ومستأنس الحيوان وداجن الطير، من حمام وفراخ وديوك. بحثوا عن الأفراح والأتراح، والمباهج الهزيلة فى أوساط الجماهير العريضة، التى لم يصورها أحد من قبل. رسم السيرياليون مآسيها، لكنهم لم يصوروا حياتها الحقيقية وما يكتنفها من حكايات وأساطير، يتشبثون بها ويستعيدونها فى المقاهى، على أنغام الربابة. وحين يهزهم التعب ويمسك الفقر بتلابيبهم، يتضرعون للسماء، وينخرطون فى حلقات الذكر. وربما أصاب بعضهم الجنون، فتحولوا الى دراويش.

لقد عاش: عبد الهادى الجزار (١٩٢٥ ـ ١٩٦٦) بابداعه، فى هذه الأجواء المثيرة ردحا، من الزمان. ومن أشهر روائع تلك المرحلة، لوحة «الرجل الأخضر، التى رسمها فى الخمسينيات، لوجه مجذوب حليق الرأس، يتدلى قرط من أذنه، وتتفرع حوله يدان، لا ندرى ان كانتا مرسومتين على الجدار من خلفه، أو أنهما حقيقتان. تتميز هذه اللوحة بتكامل نادر بين الشكل والمضمون. هكذا قامت الجماعة لتقول كلمة، تصحح بها المسار، الذى انتهجته «جماعة الفن والحرية».

تتميز الجماعتان ـ نكرر ـ بأن كلا منهما، اتخذت اسمها كشعار وبرنامج عمل وأسلوب تنفيذ، وتعريف اجرائى لأهدافها، وليس مجرد عنوان فضفاض رنان، يحتمل أكثر من معنى، كاسم «جماعة الخيال» التى أسسها محمود مختار. أما

زميلتها «الدعاية الفنية»، فكانت اسما على مسمى. لكن كلا منهما: «الخيال» «والدعاية»، لم تتدخل فى تغيير واقع الحركة التشكيلية المصرية، واخراجها عن الطابع الأوروبى، التى كانت تمضى فى طريقه.

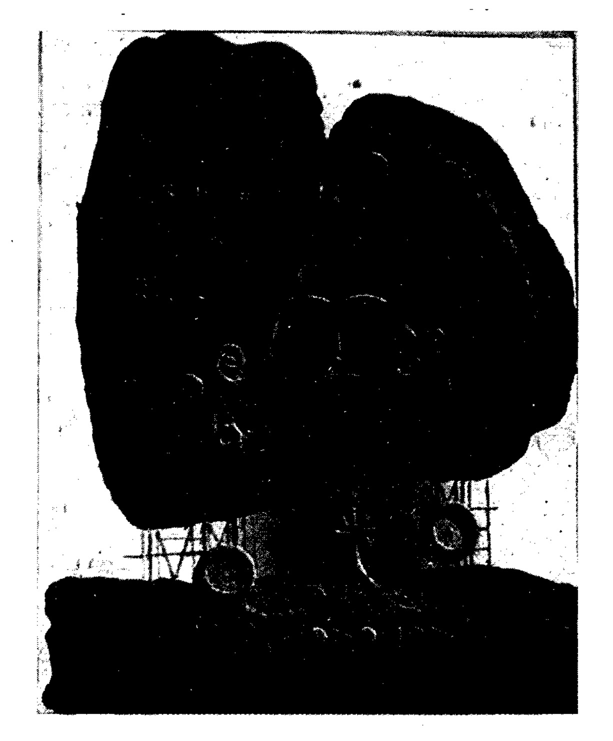
اشتقت «جماعة الفن المصرى المعاصر» موضوعاتها، من البيئة المصرية الملموسة. وحين يتدخل الخيال والحلم فى ابداع فنانيها، تصبح الموضوعات والتكوينات، كما لو كانت تصور حكايات «الف ليلة» أو «أبو زيد الهلالى». ففى احدى لوحات «عبد الهادى الجزار» الشهيرة، رسم رجلا فقيرا يرقد على الأرض كأنما يتوسد سرير الملك، بالرغم من رقة حاله ورثاثة المكان. يتمدد جسده بعرض اللوحة يمينا ويسارا، تحوطه زوجاته والأطفال، فى أجواء تعكس ما يجرى فى قاع المجتمع.

لقد صعد فرسان الجماعة وطلائعها من تلك الأعماق. من أحياء القاهرة الشعبية: القلعة والدرب الأحمر، والسيدة زينب وشارع السد. لم يصوروا لوحات صالونات، تباع لتتشبث بجدران القصور وبيوت السادة، ولكنها أشعار تشكيلية، تروى عن الجماهير ما لم يذكره أحد من قبل. صور تعكس حياة، كالتى سردها عميد الأدب العربى فى كتاب «الأيام». أو قصصا كالتى رواها فى «المعذبون فى الأرض» - وهى المجموعة القصصية القصيرة التى واكبت نشاط الجماعة.

تشابهت «الفن المصرى المعاصر» و«الفن والحرية» فى أنهما، أزاحا الستار عن الحقائق المأساوية للحياة المصرية، لكن السيرياليين كانوا أكثر مبالغة وتهويلا، واعتمادا على نظريات «سيجموند فرويد»، فى تصويرهم لأضغاث الأحلام، بما فيها من كنايات واستعارات ورموز. أما «جماعة الفن المصرى المعاصر»، فوضعوا حقائق الحياة مقروءة للقاصى والدانى، مغلفة بالسخرية، والمبالغة التعبيرية أحيانا، مع تكامل مدهش بين المضمون والشكل بما يحويه من خطوط وألوان. لم يجنحواالى السيريالية، ألا فى أحوال نادرة، كصورة الفتاة على صهوة جواد، يجمح بها الى حيث لا ندرى.

تكرر مثل هذا التكوين السيريالى فى أعمال الجماعة. لكن هذا الجنوح، لم يتجاوز الرموز ذات الدلالة النفسية. وقد لا زمت المسحة السيريالية للحركة التشكيلية المصرية، كبصمة دائمة لجماعة الفن والحرية. كذلك الجانب التعبيرى، بمعنى المبالغة الكاريكاتورية، وتغيير الألوان بما يناسب المضمون والحالة النفسية.

فاللون الأخضر فى وجه الرجل، يعبر عن الشذوذ والاختلال العقلى والايمان بالخرافات، حين كان نموذج المجاذيب والدراويش منتشرا فى الأربعينيات، فى الموالد والمناسبات الشعبية وحول مسجد سيدنا الحسين. كانت هذه النماذج وتلك المناسبات، منابع مفردات الابداع عند الجماعة. لم يسبق للحركة التشكيلية المصرية، أن تحدثت بلغة تشكيلية غير مستقاة من الأساليب الشائعة آنذاك، فى الساحة الأوروبية. اعتمدت الجماعة فى تكويناتها، على التشخيص والروائية والصياغة شبه الواقعية والعناصر المقروءة، فى الوقت الذى كان فيه العالم يستعد للاقلاع الى سماء التجريد. ليس عن جهل بما يجرى، بل أنهم أختاروا طريقهم بأنفسهم، شكلا وموضوعا ومضمونا، لتلبية احتياجات الثقافة المحلية وتغيراتها فى ذلك الحين. لذلك دوت أصداء ابداعهم ومنطلقاتهم الفكرية فى آفاق العالم العربى. وترامت إلى أوروبا على يد الناقد البلجيكى «الكونت فيليب دارسكوت»، الذى تابع نشاط الجماعة عن كثب. وأدار الكثير من الحوارات مع رائدها وأعضائها. كان أول من وضع عنها كتابا باللغة الفرنسة بعنوان «صحوة الفن المصرى المعاصر». أتبعه الناقد المصرى «حبيب عازر» - المعروف باسم «ايميه آزار» - بكتيب آخر بنفس اللغة.



الفنان عبد الوهاب موسي .

تميز أعضاء الجماعة بالموهبة الابداعية العالية، والذكاء والقدرة التقنية، والمعارف الرحبة المتنوعة - خاصة فى علم النفس والأنثروبولوجيا - والاقتصار على الخامات التقليدية، كالزيت والباستل والجواش والأقلام بأنواعها تاركين الاغراب فى أدوات التنفيذ وطرق العرض. مختلفين بذلك عن أساليب جماعة الفن والحرية. مما أعاد الاتزان

للحركة التشكيلية المصرية، ورفع من قدرها فى عيون الذواقة، الذين نفروا من الاسفاف فى تصوير البشاعات الاجتماعية.

أصبحت أكثر احتراما وأقرب الى الواقعية، لكنها لن تسلم أيضا من مطاردة السلطات لسوء الفهم، فقبض على رائدها «حسين يوسف أمين»، وأهم أعضائها «عبد الهادى الجزار»، عقب عرض «الجزار» للوحته الشهيرة المسماه «الكورس الشعبى»، التى صور فيها صفا من الرجال والنساء والأطفال، يقفون أمام صف من الصحون الفارغة الملقاة على الأرض. لكن هذه المعاناة، هى شأن الرواد الذين يقتحمون طرقا جديدة، لتمضى فيها زمرة الفنانين فيما بعد، فى مناخ مأمون مهيأ لحرية التفكير والتعبير.

منابع الالهام:

منابع أخرى استقى منها رواد «جماعة الفن المصرى المعاصر»، وتأثرت بها الحركة الفنية التشكيليةالمصرية. منابع مستمدة مما اصطلحنا على تسميته «الفن الشعبى». وهو فى حقيقة الأمر، أسلوب أصيل يضرب جذوره فى البيئة الثقافية، فى المرحلة التاريخية التى سبقت الاشارة اليها، والتى سبقت أنشاء معهد الفنون الجميلة، الذى عرف فيما بعد باسم «مدرسة» ثم «كلية». حين كانت الحركة التشكيلية المصرية خافتة الصوت. لكنها كانت مستقلة الشخصية، كما تثبت شواهدها التى بين أيدينا. كلوحة «المحمل النبوى» الزيتية، المؤرخة ١٨٧٨، وهى من مقتنيات الباحث الراحل: سعد الخادم (١٩١٣ ـ ١٩٨٧). تنأى بأسلوبها عن المؤثرات الأوروبية، التى صاحبت أنشاء معهد الفنون الجميلة. كما أن الرسوم الايضاحية، التى ضمتها بعض مؤلفات «البرنس عمر طوسون» فى القرن الماضى، أبدعها رسامون مصريون بأسلوب تقليدى محلى. كما رسموا بألوان الفريسك، مشاهد النيل والحدائق والاهرامات، والترع والنخيل والقوارب الشراعية. كانت بعض هذه اللوحات الحائطية موجودة، عند قيام «جماعة الفن المصرى المعاصر»، فى الأربعينيات، على جدران قصر «طلعت باشا الفرنساوى»، الذى كان مشيدا على شاطئ النيل، فى مصر القديمة أمام «قصر المانسترلى». رسموا أيضا سيرة أبى زيد الهلالى وعنتر، والقصص الشعبى بوجه عام، وشرائط «صندوق الدنيا»، التى تروى حكايات السفيرة عزيزة وثورة سنة ١٩١٩.

تميز أسلوب الرسامين المصريين حينذاك بالتسطيح، واغفال المنظور والاقتصاد فى الألوان. وهى أبعاد فنية لها أصول تراثية، فى فنوننا الكلاسيكية، المصرية القديمة والقبطية والاسلامية.

أنية فخارية للفنان المصري : نبيل درويش مستلهمة من أساليب الفخار الأسود من التراث المصري القديم في منطقة البداري بالصعيد . والشعبي الحديث في قرية اشمون جريس .

ربما تلقى هذه العودة الى التاريخ القريب ضوءا، على أسلوب ومنطق وموضوعات جماعة الفن المصرى المعاصر. وربما كان «عبد الهادى الجزار»، النموذج النمطى لمبادئ الجماعة وشعاراتها، المستمدة من هذه المنابع. خاصة فى لوحات: «أبو السباع» و«أبو أحمد الجبار» و«السيرك» و«فرح زليخة» و«السد العالى» وآخر روائعه «السلام».

.. نستطيع بشئ من الدقة، ارجاع تأثير «جماعة الفن المصرى المعاصر» على الحركة التشكيلية الى عام ,١٩٣١ العام الذى عاد فيه مؤسسها من ايطاليا. بعد تخرجه فى أكاديمية فلورنسا، عقب حصوله على دبلوم أكاديمية ساوبالو بالبرازيل. كان قد رحل إلى أوروبا عام ١٩٢٤، وأقام فى فرنسا والمكسيك لبعض الوقت. عمل فنانا حرا بعد عودته إلى القاهرة، قبل أن يلتحق بهيئة التدريس بمدرسة فاروق الأول الثانوية سنة ١٩٤٢، رافضا العمل بمدرسة الفنون الجميلة، مستهدفا شباب الفنانين الذين لم يتأثروا بعد، بالمناهج الأكاديمية بمدرسة الفنون. بدأ فورا قبل

تأسيس «الجماعة»، فى توجيه الحركة التشكيلية فى مصر، بوعى ومنهج مستمد من خبرته الطويلة وثقافته الثرية. توجيهها عن طريق المعارض السنوية، لأعمال تلاميذه الذين أصبحوا قادة فيما بعد، بالاضافة الى ابداعه الشخصي. كانت تلك المعارض تثير ضجة فى الوسط التشكيلى والتربوى. وربما يفيد تحليلنا فى هذا المقام، أن نذكر أنه كان تلميذا فى صباه، فى مدرسة يعمل بها «حبيب

جورجى»، مؤسس جماعة الدعاية الفنية»، التى انضم اليها بمجرد عودته من ايطاليا، قبل تشكيل جماعته. لقد أخذ عن أستاذه الفيلسوف، فكرة استنهاض القدرات الابداعية الفطرية لدى الانسان، ورعايتها حتى تزدهر. سار على هذا المنهج مع تلاميذه فى المدرسة الثانوية، حتى أصبحوا نجوم الجماعة وقادتها عند تكوينها سنة ١٩٤٦, وهم: عبد الهادى الجزار، سمير رافع، حامد ندا، ابراهيم مسعودة، محمود خليل.. وآخرون. انضم اليهم بعد تأسيسها فنانون شبان من طلبة الجامعة.

ساعد على ذيوع صيت الجماعة، وشدة تأثيرها على الحركة التشكيلية، أنها كانت ذات هوية محلية. وبينما كان رواد «جماعة الفن والحرية»، مضطرين الى تولى مهمة النقد الفنى، لتفسير نشاطهم والدفاع عنه، رافق مسيرة «جماعة الفن المصرى المعاصر» ثلاثة نقاد مؤرخين، على درجة عالية من الثقافة والقدرة، هم «دارسكوت» و«ازار» اللذين سبق ذكرهما، اضافة الى أتين ميريل» الذى وضع كتابا بالفرنسية سنة ١٩٥٤، عن واحد من أبرز أعضاء الجماعة وهو «محمود خليل، التى سارعت اليه المنية قبل أن يستكمل رسالته.

كانت بصمة «الفن المصرى المعاصر»، أطول زمنا وأبعد أثرا على الحركة التشكيلية، من سابقتها «الفن والحرية». استمرت فى أداء رسالتها حتى منتصف الستينيات. تمثلت ذروة عطائها وازدهارها فى رائعتى «عبد الهادى الجزار» المتحفيتين: «السد العالى» و«السلام». انفرط عقدها سنة ١٩٦٤، بعد أن أضفت على الحركة التشكيلية المصرية مفاهيم جديدة ومدركات، فى التكامل بين الشكل والمضمون والموضوع، والاهتمام بالفكر الاجتماعى والقضايا الانسانية والفلسفية، والطابع المحلى المستمد من البيئة، مع مسايرة مكتسبات الثقافة التشكيلية العالمية، دون تقمص أى مدرسة أسلوبية معروفة. مع الاستفادة من معظم تلك الاتجاهات

سواء منها الواقعية أو التعبيرية أو السيريالية أو الرمزية أو التجريدية. لكنها أبدا ليست «انتقائية». ومن السمات البارزة، التى أضفتها هذه الجماعة على الحركة التشكيلية، النزوع الى تصوير تعاسات الطبقات الدنيا، مستخفية فى أثواب البهجة والسخرية والتعبير عن الآراء والأفكار والحالات النفسية والاجتماعية، مما جعلها



لوحة للرسام المصري الرائد : راغب عياد ، تبين استلهامه للحياة الشعبية المحلية.

تتحدث بلغة تشكيلية قريبة من رجل الشارع، بالرغم من المعاصرة الفلسفية والارتقاء الشكلى والأداء العالى.

جماعة الفن والحياة:

من الجماعات الايجابية، التى أسهمت فى اثراء الحركة التشكيلية المصرية ومنحها طابعا مميزا «جماعة الفن والحياة». الجماعة التى شرع فى تأسيسها، الفنان الفيلسوف «حامد سعيد»، منذ عودته من بعثته فى لندن سنة ١٩٣٩، مع العائدين قبيل اندلاع الحرب العالمية الثانية. أسس عدة جماعات فنية تحت أسماء مختلفة، لكنها جميعا كانت تستهدف تأصيل مفاهيم ومدركات ومعايير الحركة الفنية التشكيلية المصرية، ومنحها هوية تميزها عن حركات الشعوب الأخرى. تبلورت الجماعة الأولى فى عام ١٩٤٦، بعد أن وضعت الحرب أوزارها. واشتهر

أعضاؤها بالجدية والاخلاص، والانصراف إلى تأمل الطبيعة بصدق، ودراستها بالرسم المتأنى المعنى بالتفاصيل الدقيقة، دون الاغراق فى العموميات. مستهدفين التغلغل فى أسرار الجمال الطبيعى فيما يحيطهم من مظاهر البيئة والحياة مع صرف النظر عن تأليف موضوعات روائية ذات مضامين اجتماعية أو أنسانية. أو اعتماد أى من أساليب الصياغة الفنية، التى كانت تغمر الساحة المصرية، بعد التمرد الذى كانت قد أضرمته «جماعة الفن والحرية»، أو المدارس الفنية الشائعة فى أوروبا آنذاك، والتى عاينها رائد الجماعة ابان بعثته.

واكب ظهور «جماعة الفن والحياة»، بداية نشاط «جماعة الفن المصرى المعاصر». إلا أنها لم تكن ذات مسحة اجتماعية أو أسلوبية، بل نزعة صوفية انعزالية، تعتمد على النفس الطويل والاتقان الكامل، مما جعلها تحفظ على الحركة الفنية التشكيلية المصرية توازنها، وتحميها من الشطط والغوص فى مزيد من الاهتمامات الموضوعية، على حساب القيم الفنية، والواقع الملموس الموزع فى البيئه المصرية، من نباتات واحجار واشياء. صاحبت تلك النزعة الصوفية الجماعات التى توالدت منها فيما بعد. كان لهذه الروح المحلية الصلبة الجادة، قوة تأثير مستمرة على الحركه الفنية ككل.

جماعة بيت السنارى:

تطورت الجماعة سنة ١٩٥٩، وانبثقت عنها «ادارة البحوث الفنية». تنظيم تابع لوزارة الثقافة، يتمتع بالاستقلال الذاتى. اتخذ مقره فى «بيت السنارى» بالسيدة زينب، حيث كانت تعمل البعثة العلمية القنية، التى صاحبت الحملة الفرنسية منذ مائتى عام كان لاختيار المعنى العتيق، ذى الطابع الاسلامى المملوكى، دلالة على توجهات جماعة الفنانين الشبان الذين عملوا فيه، تحت أشراف وتوجيه وتخطيط حامد سعيد. استهدفوا اجراء بحوث ودراسات لفنوننا التقليدية، ومعايشة الفن المصرى عبر التاريخ، لا كتشاف أجرومية اللغة التشكيلية المحلية. من بداياتها الأولى، ومراقبة نموها وكيف بلغت تلك الآفاق الرفيعة، وكيف اتخذت مفهوما قدسيا فى العصر الاسلامى. ثمة خيط غير منظور، يؤكد «الوحدة» بين العصور الفنية التى مرت بمصر. والفنان الحديث ينبغى أن يبحث عن هذه الرؤية، ويهضمها ويتكلم بلغتها، لأن فيها تكمن الهوية المصرية. هكذا كانت مهمة «جماعة بيت السنارى».

جماعة مركز الفن والحياة :

فى عام ١٩٦٧، أنشأ «حامد سعيد» مركز الفن والحياة، فى قصر المانسترلى بجزيرة الروضة. مؤسسة تابعة لوزارة الثقافة، لكنه كسلفه كان يتمتع بحرية فى التخطيط والانتاج. تجمع فيه نخبة من الفنانين الشبان، المعنيين بشتى أنواع الفنون التشكيلية التى لها علاقة بالحياة العامة، من خزفيات مزخرفة وأوان وترابيع وبلاطات وتكسيات، وطباعة أقمشة وتشكيل التماثيل ونحتها، فضلا عن الرسم والتلوين، من المنطلق الفلسفى الذى وضعه مؤسس المركز، كتطبيق لما أسفرت عنه «البحوث الفنية»، وما توصلت اليه من أجرومية اللغة التشكيلية المصرية. فالرؤية الفنية تتنوع باختلاف البيئات والشعوب، كما تنوع التراث الاسلامى فى مشارق الأرض ومغاربها. بالرغم من ارتكازه على فلسفة مشتركة. اختلفت الرؤية الفنية باختلاف التقاليد المحلية الموروثة، فى كل من الامصار الاسلامية، مما كشف عن تنويعات مذهلة فى الابداع الفنى. من هذه الزاوية، يعتبر مركز الفن والحياة «استكمالا وتطبيقا لرسالة «إدارة البحوث الفنية».

أصدقاء الفن والحياة:

انفض «مركز الفن والحياة» سنة ١٩٨٣، وترك قصر المانسترلى، وتحولت الجماعة إلى أصدقاء الفن والحياة». يلتقون فى الأربعاء الأخير من كل شهر فى بيت الرائد والفيسلوف فى ضاحية المرج. يتدارسون ويتباحثون فى جوانب الاصالة والمعاصرة فى الفنون المرئية. عصبة مختارة من كبار الفنانين والمفكرين والمربين، ذوى التأثير الواسع على الحركة الفنية التشكيلية المصرية، يستمعون فى كل لقاء، إلى دراسة مستفيضة يلقيها صاحب الدار، تدور بعدها الحوارات باشتراك عدد من الفنانين الشبان. أما البيت نفسه الذى يلتقون فيه فيعكس فكرة الجماعة وفلسفتها وتوجهاتها. صممه وأشرف على تنفيذه، المهندس المعمارى المصرى العالمى: حسن فتحى (١٩٠٠ - ١٩٨٩)، الذى حصل من الولايات المتحدة قبيل رحيله بلقب «أحسن مهندس فى العالم لهذا العام». فهو صاحب نظرية «عمارة الفقراء»، المستمدة من البيئة المصرية الجغرافية والتاريخية، شكلا وموضوعا. كان عضوا فى الجماعة ويعكس مدركاتها ومفاهيمها فى فن العمارة. شيد منزل «حامد سعيد» بالطوب اللبن بطريقة القباب. مصمما هندسيا على أسس العمارة المصرية القديمة والاسلامية برؤية عصرية. من هذه الزوايا الفريدة، التى لم تطرقها جماعات فنية - قبل أو بعد - جماعة الفن والحياة، كان تأثيرها العميق على الحركة الفنية التشكيلية المصرية.

قد نلاحظ بعض ملامح هذا التأثير، فى لوحات الرسامين الذين يصورون، العيون اللوزية المستلهمة من الفن المصرى القديم، والوحدات الزخرفية المستعارة من أشكال الخشب المخروط، المستخدم فى منابر المساجد الاسلامية القديمة والأثاث. وفى لوحات «الحرفيين» من كلمات عربية تتخذ أشكالا تصويرية فى تكوينات جمالية. أو فى الوحدات التشخيصية المحورة، التى تمد جذورها الى المعالجات المصرية الكلاسيكية.

.. بذلك تكون جماعة الفن والحياة، قد وضعت لبنة فى صرح التشكيلية المصرية الحديثة.

جماعة الفن الحديث:

واكبت «جماعة الفن الحديث»، ظهور جماعات «الفن والحرية» و«الفن المصرى المعاصر» و«الفن والحياة». كانت الشعوب بعد الحرب العالمية الثانية، سعيدة بحلول السلام، فبدأت التيارات الثقافية، لبناء القيم الجديدة فى النصف الثانى من القرن. تكونت هذه الجماعة فى هذا الاطار سنة ,١٩٤٦ اتخذت شكلا أقرب الى فكرة «التجمع الفنى» أو«الجمعية الفنية». انحصر نشاطها فى اقامة سلسلة معارض مشتركة، تتابعت حتى عام ,١٩٥٥ معظم أعضائها كانوا فى «جماعة صوت الفنان» التى سبقتها، وفى مقدمتهم مؤسسها المثال «جمال السجينى». لكن صفها الأول كان نخبة من الفنانين الشبان الموهبين، الذين أصبحوا فيما بعد، أعلاما على الحركة الفنية التشيكيلية فى مصر. بينهم «حامد عويس»، الذى تأثر بالمداخل المكسيكية الى الحداثة ذات الطابع المحلى، كما تبدو فى أعمال دييجو ريفيرا». (١٨٨٦ - ١٩٥١).

و«جاذبية سرى، وموضوعاتها المستمدة من الحياة الشعبية شكلا وموضوعا. و«وعز الدين حمودة» و«زينب عبد الحميد» و«يوسف سيده» و«وليم اسحق». كانما يتماثلون فى نزوعهم الى الافلات، من الأساليب التى أصبحت تقليدية آنذاك، وهى انطباعيه يوسف كامل، وأكاديمية أحمد صبرى، وتعبيرية راغب عياد، التى كانت شامخة بالرغم من الهزة السيريالية، التى أحدثتها«جماعة الفن والحرية».

يبدو من اجتهادات «جماعة الفن الحديث»، أنها استهدفت الوصول الى طابع فنى مصرى.

إلا أن هذا الطابع، اقتصر على الموضوعات التى عالجتها. أما أساليب الصياغة،

فتمت بعلات أكيدة إلى الشاطئ الآخر من المتوسط. وبالرغم من التفاف عدد كبير نسبيا، من الفنانين حولها، لم يكن لها منهج فكرى أو نظرة فلسفية تخرج عن المفهوم الهلامى الكامن فى اسمها وهو «الحداثة». لم يصدروا بيانات أو نشرات، ولم يعقد وندوات أو محاضرات، كما فعل رواد «الفن والحرية». ولم يصحبهم فى مسيرتهم نقاد ومؤرخون، كما كان الحال مع «جماعة الفن المصرى المعاصر». أكتفوا بالمفاهيم والمدركات، التى يستنبطها الزائرون لمعارضهم، التى لم يكن يربط محتوياتها خيط مشترك، سوى الخروج على الأساليب التقليدية فى ذلك الحين. كان أعضاؤها من خريجى مدرستى الفنون الجميلة والتطبيقية، وقسم الرسم بمعهد التربية للمعلين، الذى كان يلتحق به خريجو المدرستين، لدراسة مواد تربوية، تعينهم على التربية الفنية، لتلاميذ التعليم العام. هؤلاء كانوا يكونون الجانب الأكبر من أعضاء الجماعة.

كانت معارضهم تختلف من دورة لأخرى، فى نوعية المحتويات وأساليبها، وفى عدد العارضين زيادة ونقصانا. لكنها كانت فى جميع الأحوال، تختلف عن العروض التقليدية من حيث الشكل والموضوع كانت ظاهرة فى الحركة الفنية المصرية، لكنها لم تترك أثرا واضحا فى مسيرتها، سوى أنها قامت بقسط من التنوير، بإلقاء الأضواء على بعض المستحدثات التشكيلية، مما ساعد على تغيير المفاهيم والمسلمات، التى كانت سارية فى مدرسة الفنون الجميلة العليا، التى كانت حتى ذلك الحين، معقل الاكاديمية والانطباعية ولا شيئ غيرهما.

جماعة التجريبيين:

تكون التجريبيون سنة ١٩٦٢، من ثلاثة رسامين أول دفعة بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية، التى فتحت أبوابها سنة ١٩٥٧, كان طلاب الدفعة الأولى من شباب موهوبين نابهين، تم أختيارهم بدقة وعناية. لاقوا اهتماما بالغا أثناء دراستهم، خاصة وأن أساتذة الصباح، كانوا من مشاهير الاكاديميين، أما فى المساء فكانت تزورهم نخبة من كبار الرسامين والمثالين المعروفين، غير المقيدين بالمناهج الاكاديمية. الأمر الذى فتح عيون الطلاب مبكرا، على رحابة وثراء عالم الاتجاهات الفنية فى مختلف صوره، من خلال الحوارات التى كانت تدور مع هؤلاء النجوم، حول المفاهيم الجمالية والمستحدثات. كان الطلبة يتفقون ويختلفون حول هذه الآراء والمدركات، وما كادوا يتخرجون سنة ١٩٦٢، حتى تألفت منهم جماعتان: الأولى

باسم «الفن والانسان» وهى تشخيصية تعبيرية اجتماعية، يتصدرها الحفار فاروق شحاتة والثانية «التجريبيون» التى تألفت من ثلاثة أعضاء هم: مصطفى عبد المعطى ومحمود عبد الله وسعيد العدوى (١٩٣٧ - ١٩٧٣). لم تقم الجماعة الأولى سوى ثلاثة معارض ثم انفرط عقدها. بينما مضى «التجريبيون» فى مشوارهم طوال عشر سنوات حتى عام ١٩٧٢ .

اتخذوا شكلا تنظيميا محليا، فلم يخرج نشاطهم عن حدود الاسكندرية، الا فى مرات قليلة قدموا فيها عروضهم فى القاهرة كانت جماعة مغلقة على مؤسسيها، فلم يزد أعضاؤها حتى انتهاء نشاطها. وفى العام التالى توفى ثالثهم سعيد العدوى، الذى كان متميزا بتكويناته التشخيصية السيريالية، ذات الملامح المأساوية الساخرة، المستقاة من أعماق المجتمع المصرى. والكائنات المبتكرة ذات الأبواق والعجلات، والأشياء الغريبة والعناصر التى تزدحم بها لوحاته المطبوعة. كذلك صوره الزيتية الملونة فى قالب درامى أسيان.

ظهر التجريبيون ليناهضوا تيار الالتزام، الذى كان مستحكما فى مطلع الستينيات. يتضح هذا الموقف من رفضهم للمنهج التعبيرى الاجتماعى الذى تبنته «جماعة الفن والانسان» فى مطبوعاتهم الصرحية بالحفر فى الخشب، والاستنساخ بالأبيض والأسود. اتجه التجريبيون الى آفاق رحبة تتسم بحرية التعبير والموضوع والمضمون والأسلوب، والبعد عن أى التزام بقيود اجتماعية. اصدروا بذلك بيانا يستهدفون به الانفتاح على تجارب الابداع الفنى، كلغة تشكيلية قائمة بذاتها. يجتهدون فى زعزعة المفاهيم والمسلمات الثابتة التقليدية، والتعامل مع العلاقات التشكيلية للتعبير عن المضامين المرغوبة.

أسفرت هذه المفاهيم، من تغاير أساليب التجريبيين الثلاثة، بالرغم من الاتفاق على رأى واحد فاصبح سعيد العدوى على النحو الذى ذكرناه، ومحمود عبد الله تجريديا حركيا لا شكليا. أما مصطفى عبد المعطى، فلا مكان فى ابداعه للعفوية. يرمز للشكل الانسانى بوحدات هندسية محسوبة، فى قالب جمالى شاعرى، معبرا عن القلق والتوتر، ونوع التجريد السيريالى يدعو إلى اعادة التأمل.

بعد البيان التى اصدرته الجماعة فى بداية تأليفها، لم تصدر منشورات ولم تعقد ندوات، واكتفت باقامة معارض مشتركة، تعبيرا عن منهجها الفكرى، وتنويرا للحركة الفنية التشكيلية المصرية.

جماعة المحور :

ظهرت جماعة المحور سنة ١٩٨١، على أكتاف اربعة من شباب الفنانين. معظمهم طليعيون مبادرون، معروفون بالتصدى لحركة التغيير والتنوير: أحمد نوار، مصطفى الرزاز، فرغلى عبد الحفيظ، عبد الرحمن النشار. ظهروا يجعلون فكرة تحريك المياه الساكنة، وايقاظ الروح الابداعية للحركة التشكيلية، التى رأوا انها فترت بعد مرحلة الستينيات، التى تميزت بنشاط ابتكارى محتدم ومتنوع. رأوا أن الركود قد أصاب الحركة التشكيلية فى السبعينيات، بعد تحقيق نصر أكتوبر ١٩٧٣، وانشغال المجتمع بقضايا السلام واعادة البناء والتعمير. وان عليهم ان يقوموا بعمل فنى يتضمن الاثارة ويدعو الى الصحوة. يشتركون فى تصميمه، وينفذونه كل بأسلوبه بما يتقنه من أداء. استمدوا اسمه من أنه فعل محورى، يستقطب اهتمام الفنانين ويشحذ قرائحهم، ويضرب لهم مثلا ويلعب دورا تنويريا، يخرج بهم عن الايقاع الرتيب، التى كانت تمضى فيه الحركة التشكيلية.

كان عرضهم الأول سنة ١٩٨١ فى قاعة السلام. مجسما يشغل عشرات الامتار المكعبة من الفراغ. يدخل فى بنائه الخشب والحديد والبلاستك، والقماش والنايلون والحبال والأضواء الكهربية، والعناصر السابقة التجهيز، عمل تكلف آلاف الجنيهات ولا يباع ولا يشترى، ولا يدوم سوى بضعة عشر يوما. لا ينقل من مكان لمكان دون أن يفسد ويختلف تركيبه. ولا يمكن حفظه فى متحف، دون أن يبلى فى وقت قصير. لكنه فى وضعه الراهن، يسفر عن جود درامى مثير. شديد الغموض شديد الجاذبية. أقاموه للاستمتاع بحرية التعبير عن أفكارهم، وما يعتلج فى نفوسهم من مشاعر متفرزة، ورغبات متطلعة للتجديد والتغيير، ورفع الروح المعنوية للفنانين، وضرب المثل فى التضحية بالمال والجهد الابداعى، من أجل بعث القدرات الابتكارية فى الحركة الفنية، واشاعة المتعة العقلية المنزهة عن الغرض، وجمال الشكل البنائى وغرابته، فى طابع أسطورى غامض، يستنفر فى إطار المتلقى، رغبة فى اعادة التأمل فى معنى الحياة. كان عملا غيرمسبوق فى الحركة الفنية التشكيلية المصرية، ويعتبر من هذه الزاوية أداء تنويريا، يندرج فيما يسمى «التجهيزات» أو «الحدث» - بفتح الحاء والدال. وهى أنواع من الممارسات الأبداعية، ظهرت فى أوروبا والولايات المتحدة خلال السبعينيات، من أجل اثارة الوعى واضفاء الحيوية على القرى الأبداعية.

كررت الجماعة عرضها فى العام التالى ١٩٨٢، فى قصر المانسترلى جنوب جزيرة الروضة. عمل مختلف فى الشكل، لكنه فى نفس الحجم تقريبا وبنفس الخامات المنوعة، مع اضافات طفيفة وتغيير المضمون. لكنه يحوى نفس الرسالة التنويرية. كان المحور الأول شاعريا دراميا، أما الثانى فتعبير عن حضارة العصر. لم تشهد الساحة بعده عرضا رباعيا ثالثا. إلا أنه بعد خمس سنوات، عرض أحد الأعضاء عملا منفردا يدخل فى نفس اتجاه «التجهيز» و«الحدث» و«البيئة»، امتلأت به قاعات قصر عائشة فهمى، واكتست جدرانها بالبوص والخوص، وتدلت منها الجرار، التى تستخدمها الفلاحات فى الريف لحمل الماء. وأقام الفنان فى الأركان، نصبا بلا ملامح أو أطراف. لكنها توحى بأشكال انسانية. جعل لها خلفيات مجردة الألوان والأشكال ومسرحية المساحات. ثم وزع الأضواء بأسلوب يشحن جو المكان بأمارات الغموض والتوقع.

عمل فردى يتكلف الكثير، ولايباع بدوره ولايشترى، ولايدوم سوى أيام العرض. يعتبر عرضا ثالثا للجماعة، لأنه امتداد لها، ومن نفس المنطلق الفكرى. لم تتكرر هذه العروض المثيرة بعد ذلك، من جماعة المحور أو من أفراد آخرين. لكنها تركت أثرا عميقا، وبصفة واضحة على الحركة الفنية التشكيلية المصرية، ظهرت فى نهاية الثمانينيات، فى أعمال الشباب التركيبية، التى تعرض فى صالونهم السنوى، الذى تنظمه وزارة الثقافة.

جماعة فجر:

تكونت جماعة فجر بتوجيه المثال محمد العلاوى فى ابريل ١٩٨٨، وهو تاريخ المعرض الأول. أقاموه فى قاعة اخناتون وتصدرته عبارة «نحو فن مصرى معاصر»، مما يوحى باتجاه موضوعى تشخيصى للجماعة ذات الثمانية أعضاء، من الرسامين والمثالين المدرسين بكلية الفنون الجميلة اختلفت أساليبهم الإبداعية بين السيريالية والتعبيرية والبنائية، فلا يربط بينهم سوى السمات التشخيصية الروائية. لم تصدر عنهم بيانات تشرح هويتهم، غير المقدمة التى وضعها أحدهم فى الكتالوج. لم يحاولوا التأثير فى الحركة التشكيلية، عن طريق النشرات والمحاضرات والندوات. كانوا أقرب إلى فكرة التجمع الفنى، بهدف اقامة معارض تعاونية. ذكروا هذا صراحة فى تقديم المعرض الأول.

أما المعرض الثانى والأخير، فكان فى يونية ١٩٩٠ فى قاعة المركز المصرى للتعاون الثقافى. تصدره شعار عاطفى عام «اهداء إلى مصر الحبيبة». لم يكن بين الأعمال المعروضة من لوحات وتماثيل، خيط فلسفى يربطها. لم يكن لها خلال العامين السابقين، أثر واضح على الحركة الفنية. وإذا كان بعض أعضائها، أثبتوا جدارتهم كفنانين مرموقين، فقد استندوا إلى مواهبهم الشخصية، ومنطلقاتهم الفكرية الفردية، غير المستمدة من روح الجماعة.

خاتمة:

بعض الجماعات الفنية التى ذكرناها، جماعات مغلقة. تظهر وتختفى بلا زيادة فى عدد أعضائها، ودون أن توسع دائرة نشاطها واشعاعها الثقافى، بغير المعارض التى لاتصحبها أصدارات نظرية تحليلية، تستقطب مزيدا من الفنانين وتؤثر بوضوح على مسيرة الحركة التشكيلية. ففى الستينيات ظهرت جماعة «التحوّل» المحدودة الأعضاء بقيادة «عصمت داوستاشى».. ولم تستمر..«جماعة الفنانين الخمسة»، التى يبدو انغلاقها فى ذكر عدد أعضائها كأسم لها. تأسست سنة ١٩٦٢ من بعض مدرسى كلية التربية الفنية، غير مصحوبة ببيانات أو حوارات خارج دائرة أعضائها. أقاموا معرضهم الأول سنة ١٩٦٢، والأخير بعد خمس سنوات ثم تفرقوا.

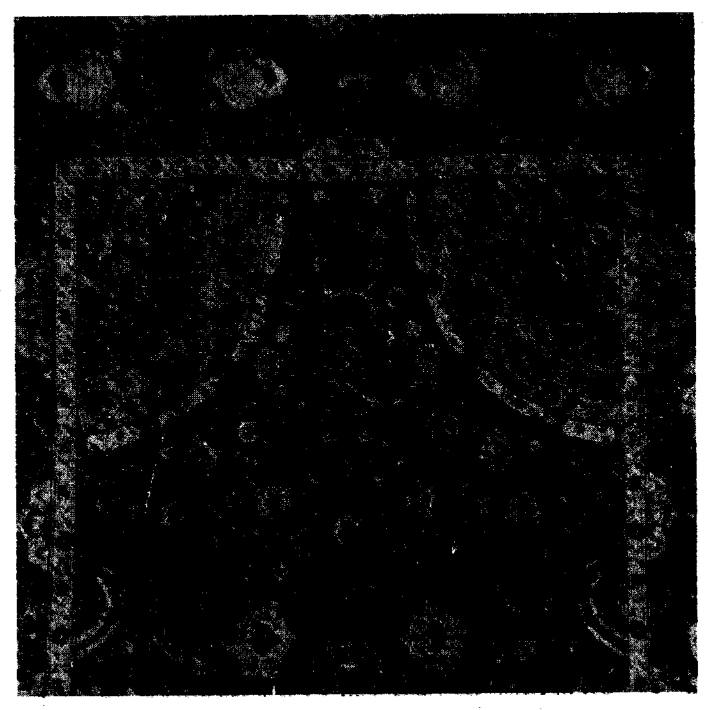
هكذا تنوعت الجماعات الفنية، وتنوعت أشكال تأثيرها فى الحركة التشكيلية. منها مايأتخذ شكل التجمع المجرد، بدون أسس نظرية فلسفية، سوى التعاون على أقامة معارض مشتركة، يصل صوتها إلى أجهزة الأعلام - وقد ذكرت «جماعة فجر» هذا الهدف صراحة فى مقدمة كتالوج معرضها الأول وجماعات مغلقة تتبادل أفكارها داخليا، وتختلف أساليبها الابداعية من عضو لآخر شكلا ومضمونا كجماعة. الفنانين الخمسة. أو جماعات ثورية مثل «الفن والحرية» و«الفن المصرى المعاصر»، تؤثر فى تغيير المفاهيم الأساسية للحركة الفنية والمسلّمات التقليدية، وتشق طرقا جديدة للحركة التشكيلية. أو جماعات تنوير، تضرب الأمثلة وتدق الأجراس، لتلفت الأنظار إلى المستحدثات العالمية فى الفن المرئى، مثل «جماعة المحور». أو جماعات تثقيفية ترفع من شأن التذوق الفنى وأشباع مواهبهم الابداعية، وأشاعة الثقافة الفنية، مثل «جماعة الخيال» و«الدعاية الفنية». وبتحليل مقومات الحركة الفنية التشكيلية المصرية الراهنة، يمكن استخلاص البصمة التى تركتها كل واحدة من هذه الجماعات، ومدى ماأسبغته عليها، من روح محلية ومسحة عالمية،،،

الفن والثقافة

قضية الفن والثقافة، التى مازالت غامضة فى بلادنا، لا تظفر باهتمام يتيح لها التأثير الضرورى، فى عملية التغير الحضارى القائمة فى مجتمعنا أردنا أم لم نرد، هذا التغير الذى ينبغى أن نتحكم فيه بكل أدواتنا الثقافية، وبينها الفنون المرئية المعروفة خطأ بالتشكيلية، وكانت تسمى فى النصف الأول من القرن «الفنون الجميلة» إذا لم نستخدم هذه الأداة - أى الفن المرئى - فى عملية التغيير بوعى نابع من ثقافتنا، ستمتد فنون الغير، لتخضعنا وجدانيا وذهنيا وروحيا، لما يخدم مصالحه المادية - وهو ما يسمى الغزو الثقافى..

لا تلقى هذه الأداة الثقافية الخطيرة، الحد الأدنى من عناية أجهزة الأعلام . فالصحف والمجلات - ماعدا المصور - لا تخصص صفحات أسبوعية للفنون المرئية.. من رسم وتلوين وزخرفة وطباعة، وتماثيل وعمارة وتشكيلات جمالية، اللهم سوى ندرة من الفقرات الخبرية المطولة أحيانا، تدخل فى باب الكتابات الصحفية والاعلان.. وليس الاعلام، بدعوى أن «أدب الفنون المرئية»: من نقد وتعليق وعرض وتحليل، وتفسير وتأريخ، مادة صحفية غير مقروءة، مع أن مجلات وصحف الثقافات المتقدمة، فى أوروبا وأمريكا والاتحاد السوفيتى، تفرد لهذه المادة صفحات أسبوعية. وناهيك عن المجلات الفاخرة المتخصصة، الشهرية والفصلية، التى يبلغ ثمن النسخة منها تسعة دولارات فى المتوسط. يحتشد لتحريرها رهط من ألمع النقاد والمؤرخين وعلماء الاستطيقا - أعضاء الجمعيات المحلية لنقاد الفن - المنتمين إلى «الجمعية العالمية لنقاد الفن المحترفين «المعروفة اختصارا باسم: أيكا..

أما البرنامج التليفزيونى اليتيم، على القناة الثانية عندنا، فمهدر بين أيدى مذيعات لا علاقة لهن بالفنون المرئية، يقتصر دورهن على استضافة فنانين يتحدثون



سجادة مدينة هراة - أفغانستان - ٧,٣ × ٣ متر - القرن الـ ١٩ - ارتباط الزخرفة الاسلامية بجوهر العقيدة من باب التكامل الثقافي.

عن زملائهم الفنانين - وهو أمر مرفوض فى جميع أنحاء العالم - ونادرا ما يستضفن نقادا معترف بهم، مع أن الثقافات المتقدمة تعتبر برامج الفنون المرئية تخصصية، يقدمها نقاد محترفون - وليس هواة أو فنانين ومدرسين - أسوة بما يجرى فى برامج «عالم البحار» و «تكنولوجيا» والبرامج الطبية والرياضية.

العلاقة بين الفن والثقافة علاقة داخلية كعلاقة الشئ ببعضه ليست خارجية كعلاقة الشئ بشئ آخر، وثقافة الجماعة الإنسانية هى طريقة حياتها، بما تضمه من فنون وعلوم، وعقائد وتقاليد، ولغة ودين، بل وتاريخ ممثلا فى التراث، وجغرافيا ممثلة فى عبقرية المكان أى الخصوصية التى تختلف بها البيئة الطبيعية عن البيئات الأخرى، والثقافة بهذا المفهوم تشكل أسلوب الجماعة الإنسانية فى التكيف مع الحياة. ويستطيع الأنثروبولوجيون من خلال الآثار الباقية من عصور ما قبل التاريخ، استقراء مواصفات ثقافات الجماعات الإنسانية القديمة التى لم تعرف الكتابة، ومدى ما بلغته من حضارة. فمن الرسوم التى خلفها الإنسان الصياد منذ أربعين ألف سنة، على جدران كهوف لاسكو فى جنوب فرنسا، وجدران كهوف التاميرا منذ اثنتى عشرة ألف سنة فى شمال أسبانيا عرفوا أن قطعان الخيول والثيران، كانت الفرائس الطبيعية للإنسان. كما استنبطوا طريقة التفكير والمعتقدات

والقدرات الذهنية وأن إنسان تلك البقاع كان يجل الحيوان ويرهبه فصوره باتقان، وحيوية، تتواضع بجوارهما روائع فنانى عصر النهضة الأوربية. لم يحظ الفرد بنفس التقدير، فظهرت صورته رمزية ميتافيزيقية مختزلة للغاية.

اختلفت البيئة الجغرافية في مصر عنها فى أوروبا فاختلفت الثقافة، فالعصر الحجرى عندنا يرجع إلى عشرة آلاف عام، توجد آثاره فى تخوم مدينة البدارى فى صعيد مصر، على هيئة قدور وأوانى فخارية سوداء، تناسب الثقافة الزراعية الأكثر تقدما، التى انبثقث فى وادى النيل قبل أن يتوحد سكانه ويبدأ عصر الأسرات.

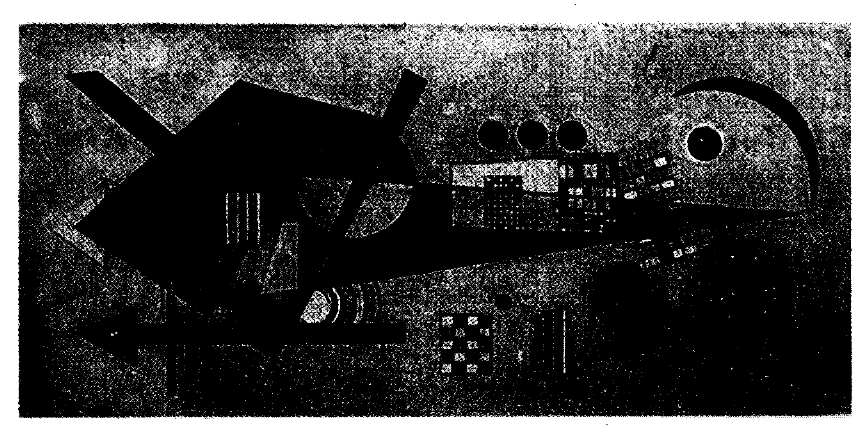
من هذه الأمثلة البدائية الواضحة، تتأكد مقولة أن الفن جزء من الثقافة. يستقيم باستقامتها، ويعوج باعوجاجها. يتبادل التأثير والتأثر معها. ولا يمكن استعارة فنون ثقافة أخرى واقحامها على ثقافة معينة، والا نكون كمن يزرع عضوا فى جسم غريب، سرعان ما يلفظه وتنشأ التعقيدات. وليس سرا أن حركة الفنون المرئية عندنا، حركة تلفيقية انتقائية منبتة عن ثقافتنا وتراثنا. معظم أعمال فنانينا لها جذور فى أوروبا وأمريكا بدعوى العالمية. من هنا كانت أهمية اللقاء الثقافى، الذى تقيمه كلية الفنون الجميلة بجامعة المنيا فى نوفمبر القادم. وقبل أن نخوض فى حديث الفن والثقافة فى هذه العجالة، يحسن أن نضع النقط على الحروف، بأن نتفق على مفهوم مشترك لكلا المصطلحين، خاصة وأننا جميعا فنانون من حيث أننا بشر، وان كنا نختلف فى الدرجة. وهى خاصية افترق بها الإنسان عن باقى الكائنات منذ مليونين من السنين حين جرد فرع الشجرة من الزوائد ليتحول الى عصا، ونحت كتلة الزلط لتصبح سلاحا يقاتل به الأعداء ويصطاد الفرائس. ولد مفهوم الفن مع هذه البداية البسيطة لاكتشاف العلاقة بين الشكل والوظيفة، بهدف



هذا القناع من احدي القبائل الأفريقية تحفة فنية لكنه جزء من الطقوس الدينية والاجتماعية ، يعبر عن ثقافة القبيلة . ويساعد علي تماسكها .

التكيف مع البيئة، ومازال التكيف هدف الفن والثقافة وسيظل. لقد شرح أيردل جنكنز هذا المفهوم باستفاضة، فى مؤلفه المرجعى، الفن والحياة.

لم يصل الباحثون الى تعريف اجرائى للفن. وبالتالى لا توجد معايير لتقنينه وتقييمه والحكم عليه. فالقواعد تستخلص بعد إنجاز الأعمال الفنية الناجحة. كما يحدث فى العلم، حين تستنبط القوانين بعد ثبوت صحة التجارب. والاستطيقا أو علم الجمال - كما يقول جان برتليمى - نابع من حصيلة النتائج الفنية الموفقة. ليس



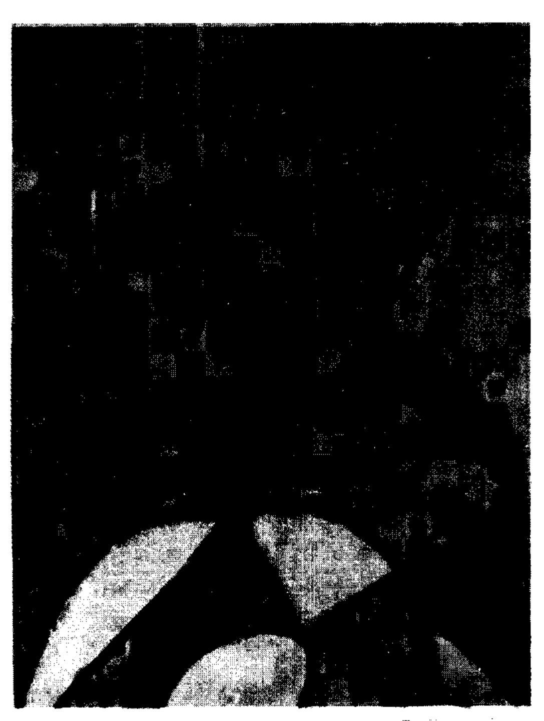
لوحة للرسام الروسي الأصلي الألماني الاقامة : فاسيلي كاندينسكي مؤسس الفن التجريدي.

نموذجا أفلاطونيا فى عالم المثل، يعيش بذاته ولذاته. كما أنه ليس هدفا، ولا قيمة له بين جماعة لا تطلبه. يستمد القيمة من أنه يلبى احتياجا حيويا للجماعة، ويحمل لها أفكارا، ويعبر عن وجدان عام، وأنه مطلب روحى مجسم - أو يمكن تجسيمه - بالأعمال الفنية والنشاط الابداعى. لذلك يستعصى الفن على التعريف الاجرائى. وبالرغم من أنه غير ملموس، فهو موجود بدرجة ما فى الكائنات التى تسفر عنها الطبيعة أو يبدعها الإنسان.

حاول دكتور مجدى عرفه - فى مجلة الإنسان والتطور العدد ١٥ - أن يقترب من تعريف الابداع الفنى فقال: إنه نتاج مستويين من التفكير: الأول فطرى ذاتى بلا رموز تواصلية. والثانى راشد يتضمن رموزا تواصلية: لفظية ورياضية وموسيقية وشكلية. ومهما يكن من اختلاف الباحثين الدائم حول تعريف الفن والجمال، فهم يتفقون بدون استثناء على أنه احتياج روحى انسانى، ضرورى للتقدم واستمرار الحياة. وأن الناس - بطريق أو بآخر - ينتهجون مسلكا جماليا. ينقسمون بين مبدعين وذواقين، ليساعدوا قوى روحية بداخلهم. و الإنسان يبدع الفن كما يبدع

العلم والأخلاق والنظم السياسية والاقتصادية، والأدوات الحضارية والتكنولوجيا، لكى يتعرف على العالم ويدرك امكاناته، ويسيطر على البيئة. فالتكيف عملية، يتوافق بها الكائن الحى مع الأشياء المنفصلة عنه فى البيئة ونعود إلى جانكنز وتحليله للمكونات النفسية لعملية التكيف، فنجد أنها تتضمن ثلاثة أنماط: الأول جمالى يركز نظرة الإنسان على مظاهر تمايز الأشياء.. والثانى وجدانى يتعلق بمضمون الأشياء وفحواها. والثالث معرفى يتفحص الوسائل وارتباطها بما يحوطه من أشياء (ص ٢١) - الترجمة العربية.

يطول الحديث حول الفن ويتنوع، لكنه ينتهى فى كل توجهاته إلى أنه ضرورة اجتماعية ثقافية. يلعب دورا حاسما فى التقدم الحضارى، المتمثل فى نجاح القدرة على التكيف. فالكائنات التى تعجز عن التكيف مقضى عليها بالانقراض. ولنا مثل شهير فى الديناصورات والحيوانات العملاقة، التى دبت على الأرض، قبل الإنسان بستين مليون عاما.



لوحة للفنان المجري : فيكتور فازاريلي (١٩٠٨ - . . .) الذي ينادي بأن المدينة بشوارعها ومبانيها ، ينبغي أن تكون قطعة فنية، وهو رأي يناسب الثقافة الأوروبية.

تطور الفن عبر العصور وتطور مفهومه، بتطور الثقافة وتعقدها. تراكمت عليه نظريات فلسفية كادت تخفى رسالته التكيفية التى مازال يؤديها. بهتت العلاقة البسيطة الواضحة بين الشكل والوظيفة، خاصة فى النصف الثانى من القرن العشرين، بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها . ارتفعت صيحات تقول بأن الفن قائم بذاته ولذاته، وأن الفنان ينظر إلى داخل نفسه وليس إلى البيئة

الخارجية. ظهرت فنون اللاشكل الناجمة عن اللا وعى والحرية الفردية المطلقة. بل إن بعض الممارسين أقاموا أشياءهم فى مناطق منعزلة تنأى عن عيون المجتمع، كالصحارى والبرارى وفوهات البراكين الخامدة! وحين عزف النقاد عن مساندة هذه الاتجاهات، برز لها أساتذة الكليات الفنية والممارسون أنفسهم. كما فعل الفنان الايطالى «جيرمانوسيلانت» سنة ١٩٦٩ أصدر كتابا بعنوان آرت بوفيرا - أو الفن الفقير - وهو الاسم الذى سكه لبعض الممارسات المبتكرة، المندرجة فى قائمة اللا فن. الا أن التعريفات الوصفية الحديثة ، لكبار الباحثين المعترف بهم مثل: جيروم ستولنتز، تحمل المفهوم الثابت للفن، يصفه فى كتاب النقد الفنى - الذى صدر باللغة العربية - بأنه «تجسيد أحلام

تمثال للفنان الفرنسي : أوجست رودان رائد الأسلوب الرومانسي في أوروبا في مطلع القرن العشرين.

وخيالات، باستخدام رموز وصور وأفكار، تدل على المحتويات ويمكن قبولها جماهيريا، وتفسيرها على وجوه مختلفة». و «أن القيمة الجمالية توجد فى العمل الفنى» ويعرف الجمال بأنه الجاذبية. لكن الأعمال الجميلة ليست فنية بالضرورة. ويفسر الموقف الاستطيقى بأنه «ادراك موضوعات طريفة.. والتطلع إليها «ويمكن التعبير عن هذه الحالة بالموقف الجمالى مع بعض التجاوز. وقد سبق أن تناولنا بالشرح على صفحات المصور اصطلاح «استطيقا»، وهى كلمة عربية اشتقها العلماء العرب فى العصر الإسلامى، من الأصل اللاتينى الذى اشتقت منه اللغات الأوربية كلمة استيتكس».

يستطرد ستولنتز فى تعريفاته المستخدثة فيقرر أن الفن هو المعالجة البارعة الواعية من أجل هدف ما «وهو بهذا التفسير، وبتأكيده عامل الوعى، ينسف بعض المذاهب المستحدثة، المبنية على اللا وعى والعشوائية والعبثية مثل: فن اللا شكل، والفن الحركى، والفن الميكانيكى. ويؤكد هذا المفهوم بقوله: إن الفنان يفكر من خلال وسيط فنى، يتألف من عناصر حسية كالألوان، ويصفه بأنه خلاق ، ينتج موضوعات عن طريق نوع معين من الجهد.

آنية خزفية ٦٠ سم ، لرائد ومؤسس فن الآنية الحديث في مصر والشرق الأوسط : سعيد الصدر (١٩٠٩ - ١٩٨٦) تبين التكامل الثقافي للتقاليد الشرقية الإسلامية ، مع مزيد من الحداثة لمواكبة العصر والتقدم .

الإنسان كما أسلفنا فنان بطبعه، ويسلك سلوكا جماليا غير منعزل عن البيئة وهى من مكونات الثقافة، بما تتضمنه من فن. من هنا كانت فكرة أن الهوية المحلية من عوامل الأصالة فى الفنون والمقصود بالسلوك أو الفعل الجمالى، هو أما الإبداع أو التذوق ، كجانب من محاولة التكيف وتطوير الثقافة، كعملية ملازمة للجماعات البشرية منذ أقدم العصور.

الثقافة إذا نسبت لشعب أو مجتمع ما، كانت تعنى مظاهر الحياة الإنسانية المادية والروحية - إن تقدما أو تخلفا بالمقارنة بالثقافات الأخرى. وتعنى بالنسبة للأشخاص، حدة الذهن وبراعة الفهم وسعة المعرفة. أما أصل الكلمة فى لسان العرب فيكشف عن أن كل الاشتقاقات مأخوذة عن الثقاف: وهو حديدة القواس أو الرماح يقوم بها الشئ المعوج وتثقيف الأمر أى تسويته بالثقاف. وثقف (بكسر القاف وفتح الثاء والفاء) بمعنى حذق وفهم والثقيف هو الرجل الحاذق الفاهم. والثقافة هى العمل بالسيف.

هكذا تكون ثقافة شعب، ما هى مجموع الاجراءات - بما فيها من ابداع فنى وتذوق - التى يتخذها أفراد هذا الشعب، ليقوموا اعوجاج الحياة، عن طريق ابتكار أدوات - مادية وروحية - تساعدهم على حسن التكيف مع البيئة، بما تحويه من أشياء وكائنات ومجتمعات أخرى، ومحاولة التحكم فى مقدراتهم وهى عملية مستمرة منذ وعى الإنسان أنه مختلف عن باقى الكائنات، وأصبح يستجيب للمؤثرات المحيطة بالذكاء والتأمل، وليس برد الفعل الشرطى كالحيوانات. ربما يسفر هذا التعريف للثقافة، عن أن الهوية المحلية للعمل الفنى هى أية أصالته، لأنه بها، يلبى احتياجا ثقافيا تكيفيا، ويؤدى دورا حضاريا.. كما يفسر هذا التعريف، كيف تختلف الحداثة شكلا وموضوعا من شعب لآخر. ويصبح من الخطأ القاتل أن ينقل فنانو الثقافات المتخلفة، أساليب التحديث من ثقافات متقدمة - كما يفعل معظم فنانينا - لأنه حرمان للتقدم المحلى من أدوات التغيير المناسبة لدرجة التطور القائم. فلكل مقام مقال، ولكل زمان دولة ورجال.. كما تقول الأمثال. وما دام الفن مرتبطا بالثقافة وأحد مكوناتها، فهو متعلق بكل خصوصياتها المختلفة عن الثقافات الأخرى. والفن - كما أسلفنا القول - لا يكون فنا بين جماعة لا تطلبه، وهو ما يفسر بوضوح عزوف جماهير المثقفين فى مصر غير المتخصصين، عن زيارة معارض الفن التشكيلى ذلك أن ما يقدم فى قاعات العرض الخاصة و،الرسمية، صور باهتة لمظاهر الحداثة فى ثقافات أوروبا وأمريكا، ولا يمت لثقافتنا بصلة، ولا يخاطب وجدان شعبنا، ولا يثير القوى الروحية المرجوة - التى هى الوظيفة الأساسية لكل الفنون، والتى ساعدت الإنسان على اجتياز أكثر مراحل حياته حرجا، فى البدايات الأولى قبل الأديان السماوية.



لوحة للرسام الهولندي : موندريان قوامها الخطوط الرئيسية والأفقية وبساطة التصميم.

عرف الأنثروبولوجيون تفاصيل حياة ومعتقدات إنسان ما قبل التاريخ، من آثاره التى خلفها على جدران الكهوف وأسقفها - عرفوا - كما أسلفنا القول - أنه كان يقلل من شأن نفسه بأن يصور الحيوان بدقة وعناية وحيوية، ويكتفى ببضعة خطوط واشارات للتعبير عن نفسه، وتبدو بعض الجداريات كأنها خرائط حربية، تصور حملات الصيد التى تشنها القبيلة على قطعان الخيول والثيران. واستخدام الأقنعة كأدوات قتالية مع الحراب والسهام والدروع. اختلفت أساليب التعبيرات المرئية، مع اختلاف نوعية الثقافة المتشابهة عند الإنسان الصياد منذ عشرات الألوف من السنين. كانت بعض القبائل تصور الحيوان وكأنه منظور بالأشعة تحت الحمراء. يرسمون الخط الخارجى لهيئة الحيوان، ثم قناة تمر بداخله تصل بين الفم وفتحة الاخراج. يقطعها فى منطقة الصدر رسم كقبضة اليد ينم عن القلب وقد أطلق الأنثروبولوجيون على هذا الأسلوب طراز أشعة أكس. ربما قصد الرسامون بذلك الإشارة إلى المكان الذى ينبغى للرماة أن يسددوا اليه سهامهم والرماح.

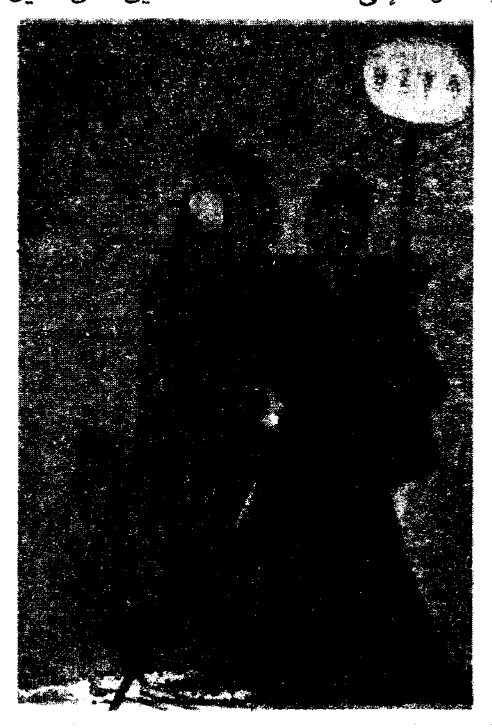
لو أننا عدنا إلى سفر الحضارات القديمة، للمسنا بأيدينا آيات الدور الخطير، الذى تلعبه الفنون المرئية فى اثراء الثقافة وتشكيلها. ففى مصر القديمة، روت رسوم المقابر تفاصيل حياة المتوفين، والأعمال التى مارسوها فى حياتهم الدنيوية. ظهر الفراعنة فى أجمل وأكمل هيئة حتى يبعثوا على صورتها. وكانت تماثيلهم تظهرهم موفورى الشباب والفتوة يرفلون فى جو من السلام النفسى، الذى يليق بأبناء الآلهة. كانت تلك المداخل الابداعية، مفاتيح الفلسفة التى سادت الثقافة المصرية القديمة. وحين تغيرت الأفكار فى عصر اخناتون، استنبطها الباحثون من تحول المعالجة الفنية الى الواقعية، وتصوير الفرعون كإنسان عادى، حيث أن الكمال للخالق الأوحد.

لم تقتصر الظواهر الفنية فى مصر القديمة على الجانب التوثيقى، بل كانت ركنا ركينا يدعم أسلوب الحياة ويحكمها، فالمعابد الهائلة ذات الأعمدة الضخمة والأبهاء الفسيحة المترامية، كانت تجسيدا للأيديولوجية وتثبيتا لأوتادها، بآيات الهيبة والرهبة والجلال والوقار. تعمل على استقرار وديمومة التعاليم، التى لعبت دورا حاسما، فى تماسك النظام الاجتماعى المصرى لآلاف السنين، حتى ينفسح له الوقت لبناء أول حضارة عرفها الجنس البشرى، وتصديرها فيما بعد الى أنحاء العالم. كذلك الأشكال الابتكارية المهجنة، من الحيوانات والطيور اضافة إلى الهيئة الإنسانية، كانت بدورها تجسيدا للأساطير والخيالات والأفكار، حتى تصبح أكثر

فعالية وأشد تأثيرا وجاذبية، تغرى بالإيمان والتصديق. وغنى عن القول أن العمارة الفرعونية والمظاهر الثقافية ذات الطابع الفنى والجمالى، كانت لغة فى حد ذاتها، وأدوات لها وظائف محددة. إلا أنه فى نفس الوقت كانت تلبى احتياجا روحيا جماليا للإنسان المصرى القديم. تستنفر فى جوانحه قوى خاصة، ساعدته على تشييد أول حضارة.

تكاملت فنون الحضارات القديمة مع باقى مظاهرها الثقافية، حتى المستلهمة من ثقافات سابقة وإذا كانت مصر بداية فى حد ذاتها، فأمر لم يحدث سوى مرة واحدة فى التاريخ، وان قيل إن الحضارة السومرية واكبتها، أو لحقتها بعد فترة وجيزة. لكننا نستطيع أن نعود بالتاريخ المصرى الى حضارة البدارى منذ عشرة آلاف عام. كما رجع «جمال حمدان» بأصولنا إلى مائة ألف سنة، حين كان النيل يفترش الصحارى الحالية بالبرك والمستنقعات، بينما تعيش على الأطراف جماعات إنسانية، وهى التى اقتربت من المجرى الرئيسى للنيل، حين بدأ التصحر وانحسرت الأمطار، ليطلق اشارة البدء لحضارة الجنس البشرى.

نستطيع أيضا أن نتخذ من الحضارة الاغريقية نموذجا نمطيا، لتكامل الفنون المرئية مع باقى المظاهر الثقافية، فما كادت القبائل الوافدة من اسيا الصغرى وجزر بحر ايجة، تستقر على أرض اليونان منذ قرابة السبعة قرون قبل الميلاد، حتى شرعت على الفور فى تشييد ثقافتها، مستلهمة الثقافات الشرقية التى سبقتها، وفى مقدمتها مصر القديمة لكنها لم تصنع ثقافة تلفيقية انتقائية رخيصة، بل أبدعت



الأسرة . للفنان الكبير عبد السلام الشريف (٨٠سنة) رائد الاخراج الصحفي في مصر والشرق الأوسط، لوحة منفذة بطريقة «الخيامية» ، وهو تقليد أصيل للثقافة المحلية المتطورة .

طرازا جديدا، تذوب فيه العناصر المستعارة، على نسق ما حدث فيما بعد للحضارة الإسلامية فى القرن السابع الميلادى يقول محمد عتمان فى كتاب الشعر الاغريقى: إن الاغريق تميزوا بالقدرة على أن يصيغوا مما يأخذون من الغير، شيئا جديدا يتفق مع طبائعهم ورؤيتهم للحياة وأسلوب معيشتهم، حتى أنه صار من المتعذر أن نحدد بدقة، مقدار ما يدينون به لحضارات الشرق القديم».

.. هكذا يكون الفن على الدوام جزءا من الثقافة المحلية وأحد مكوناتها،،،

الرسم والتلوين
فى العالم العربى
بين الماضى والحاضر

.... الرسامون الملونون العرب المعاصرون هم أحفاد الفنانين الذين أبدعوا روائع المخطوطات العلمية والفنية والأدبية، والمقامات الشهيرة بما تحفل به من خطوط جميلة ومنمنمات جذابة مثيرة.

يتصدر هؤلاء الأجداد العظام فى سفر التاريخ: النجم الساطع «يحى بن محمود الواسطى»، المولود فى مدينة واسط التى تتوسط مدن: البصرة والكوفة وبغداد فى العراق.

ففى عام ١٢٣٧ ميلادية، أنهى رسم وتلوين روائعه التسعة والتسعين لمخطوطة مقامات الحريرى التى نسخها بخط يده، فى الوقت الذى كانت اوروبا تنتظر مائة عام ليظهر الشاعر الايطالى «بترارك» سنة ١٣٣٠ ويعلن عصر الريحانى. كانت غارقة فى ظلام العصور الوسطى تلتمس المدد فى عطاء الفن الإسلامى الذى كان قد بلغ الذروة، بالإضافة إلى تراثها الكلاسيكى الاغريقى والرومانى. وما زال المحدثون من الفنانين الأوربيين يستلهمون الاكتشافات الاستطيقية للفنانين العرب، ويدرسون

فنان من عمان.

منمنماتهم التى تحفل بها متاحف العالم، يستلهمون القيم الفنية من تكوين وايقاع ونظم لونية وبلاغة وتسطيح .. بالإضافة إلى الطابع الروائى..

كثيرون من فنانى اوروبا - ومن خلفهم بعض فنانى العالم الثالث - تخلوا عن التراث الإنسانى عبر التاريخ، ووقعوا فى أسر الابهار التكنولوجى وخاضوا بحار الكومبيوتر .. والهولوجرافى.. والفيديو، فضلا عن تهجين الفنون الجميلة والتطبيقية



كانت الجياد موضوعا مفضلا لدي الفنانين .

واستخلاص ما نعرفه اليوم باسم «الفنون التشكيلية» . واختراع فنون جديدة مثل: «الارت بوفيرا» و «الأعمال الأرضية» «والفن الادراكى» وفن الحدث وفن المستحيل .. والعديد من الاسماء والاشكال والبدع التى تظهر سنويا فى انحاء اوروبا وامريكا.

لكننا نرى أن معين التراث الفنى الاسلامى لم ينضب ومازال قادرا على العطاء الوفير. وفى مكنة الفنانين العرب استلهامه والاغتراف من كنوزه، وابهار العالم بشخصية متفردة تشكل رافدا هاما لنهر الثقافة الإنسانية، وتؤكد مكانتنا كصناع حضارة ومصدرين لها.

بدأ فن الرسم الاسلامى والتلوين مع فجر الدولة الأموية (١٦٦١ - ٧٤٩) بعد أن

انتقلت العاصمة إلى «دمشق» بسوريا. أبدع الرسامون أجمل اللوحات على جدران القصور والاستراحات. وعلى الأرض أحياناً بالفسيفساء صوروا المناظر الطبيعية والأشخاص ومشاهد الصيد وغيرها مما يدخل البهجة و،السرور على النفوس. كان ذلك قبل العصر العباسى الذى بدأ فن الكتاب ووجد الفنانون فرصتهم الذهبية للرسم والتلوين على الورق فى المخطوطات: لوحات قابلة للنقل من مكانها شأن



تكوين من الريف .

الصور الفنية الحديثة التى تعلق على الجدران ولا ترسم عليها. فالصور الجدارية تختلف فى خاماتها واساليبها عن الرسوم الملونة فى الكتب. وكثيرا ما كان الرسام العربى يبدع لوحات المخطوطات كأعمال فنية قائمة بذاتها. يخرج بها عن إطار الرسم الإيضاحى ويتخذ مكانته كشخصية فنية مستقلة، كما نشاهد فى بعض روائع يحى بن محمود الواسطى، التى يمكن ابعادها عن المخطوطة واحاطتها بإطار وتعليقها على الجدار لتقوم بدورها فى الإشعاع الفنى الجمالى واثارة الفكر والخيال.

كان الفنان الإسلامى منذ البداية مرتبطا بهويته وتراثه. فبنى اساليبه على التقاليد الهلينستية والبيزنطية والساسانية وطوعها مع غيرها مما كان قائما قبل الفتح فى أنحاء الامبراطورية الإسلامية. لذلك اختلف الطابع الإسلامى عن الطابع الأوروبى فى عصر النهضة فى أعقاب العصور الوسطى، حيث اهتم الرسامون هناك بتفاصيل الجسم الإنسانى ودقة المحاكاة إلى حد إظهار طيات الملابس وزخارفها، وتجسيم صور الاشخاص بالتظليل وبذل الجهود لاحكام النسب وقواعد التشريح وتسجيل المنظور، والتعبير بالحركات عن المشاعر والانفعالات.

فنان من الكويت .

على العكس من ذلك كان الرسام العربى فى القرن الثالث عشر، لا يهتم بالمنظور وقوانينه ورسم المشاهد كاملة لا يخفى منها شئ فغاب العمق واصبحت الصور ذات بعدين.

ولأن حركة الترجمة والتأليف ازدهرت مع فن الكتاب فى العصر العباسى، فقد سبق التصوير الحائطى رسم المنمنمات. الأمر الذى حدا بفنانى المخطوطات إلى إبداع صورهم على طريقة الرسوم الحائطية. تغاضوا عن التفاصيل وأضافوا عناصر مبتكرة لاستكمال التعبير عن الأفكار، وحوروا شكل النباتات مع التزام

الواقعية فى تصوير الاشخاص والحيوانات. وكثيرا ما تعددت المشاهد فى اللوحة الواحدة لتؤكد الطابع الروائى الذى انتشر فى أنحاء الامبراطورية. (من الجدير بالذكر أن معظم هذه السمات تعتبر من مظاهر الحداثة هذه الايام). تميزت رسوم



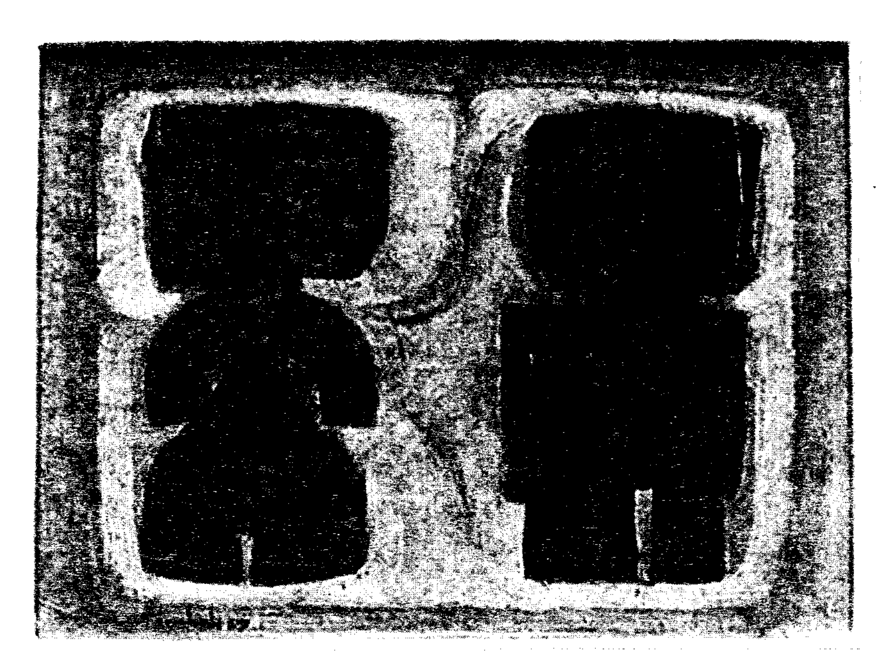
تلوين تجريدي

فنانى بغداد فى القرن الثالث عشر بواقعية الملامح وتأكيد طابعها العربى والتعبير بالاعين واشارات اليد، وتصوير الشخصية الرئيسية بحجم اكبر من باقى العناصر.

القوة التى اكتسبها فن الرسم والتلوين الاسلامى، تمد جذورها الى الفنون التى سادت البلاد قبل الفتح. نلمس أثرها فى الروائع التعبيرية التى أبدعها يحى الواسطى فى المقامات الشهيرة . وقد جاء فى «مختصر كتاب البلدان» للهمذانى ما يشير إلى تقدير العرب لمواهب الرسامين البيزنطيين. قال انهم «احذق الامم بالتصاوير»، ثم استطرد يصف حذق الفنان قائلا: يفصل بين ضحك الشايب وضحك الخجل وضحك المستغرق والمبتسم والمسرور.

نلاحظ هذه القوة التعبيرية فى روائع «الواسطى» التى زين بها المقامات. وهى كما نعلم مجموعة قصص «ألفها فى الربع الأول من القرن الـ ١٢ الميلادى: الأديب أبو القاسم بن على الحريرى» مدير البريد فى مدينة البصرة. بطلها شخصية طريفة تنتابه أحاسيس متباينة وانفعالات اتقن الرسام تصويرها فى مختلف احوالها. فهو تارة يستجدى وأخرى يغضب وثالثة يعظ وينصح.. الخ.

أكثر من فنان اسلامى صوروا» مقامات الحريرى» لكن الواسطى يتصدرهم بما تتسم به لوحاته من قيم فنية عالية تشكل ركنا ركينا فى الرسم والتلوين الإسلامى، يتيح للرسامين العرب المحدثين الاقلال من استلهام الفنون «الأوروا - أمريكية» التى يعتمد عليها معظم فنانى العالم الثالث ويعتبرونها الدستور والنموذج.



فنان من العراق .

اتسمت رسوم الواسطى بصدق التعبير عن الحياة بأفراحها وأتراحها فى مختلف الطبقات فى عصره. فهى ضرب من التوثيق لثقافة زمانه من فرط واقعيتها استخدم فى ابداعها أسلوبا أصيلا يحمل من ايات الابتكار والتجديد ما يزيدها تأثيرا وجاذبية، وحيوية أتاحت لها البقاء شاهدة على العصر وحافزا للفنانين على المضى فى طريق الاصالة والمعاصرة واستلهام التراث.

صور «الواسطى» المقامات على اوراق ٣٧ × ٢٨ سنتيمترا، تعتبر كل منها شهادة بأنه المؤسس الحقيقى للاتجاه التعبيرى فى فن الرسم الملون قبل الفرنسيين والألمان بسبعمائة عام، ذلك أنه عبر عن الحالات النفسية والانفعالية للاشخاص. بل اشترك فى تعبيره الحيوانات والاشجار والاشياء والعناصر والتكوين والألوان.. فى كل متكامل يكشف عن قدرة ابداعية وموهبة ومهارة.

الواقعية التوثيقية التى يتصف بها الواسطى لا تكمن فحسب فى تصوير العادات والتقاليد، بل تنسحب على ادوات التعبير الفنى من الوان وخطوط وملامس وتكوين وايقاع وما اليها. تلك القيم التى يحاول بعض المحدثين ايداعها تشكيلاتهم التجريدية دون جدوى. لأن القيمة ليست شيئا مطلقا فى عالم المثل الأفلاطونى القيمة موقف. ينبغى أن تتوفر لها الظروف لتظهر كما تتوفر البيئة للنبات لينمو



لوحة للرسام العراقي يحيي بن محمود الواسطي مقامات الحريري سنة ١٢٣٧ .

ويثمر. وتظهر عبقرية يحى بن محمود الواسطى فى تمكنه من القيم الاستطيقية وكيفية توظيفها فى تشكيل تعبيراته عن موضوعات قصص الحريرى. مثلها مثل البيان والبديع فى اللغة، لا يظهران الا فى صياغة عبارات تستهدف اغراضا محددة... علمنا رواد الحضارة اننا لا نقيمها فى فراغ.

.. علمونا اننا نشيدها فى بيئة جغرافية وتاريخية واجتماعية وثقافية، ذات مواصفات تميزها عن البيئات الاخرى. وعلمنا التاريخ أن جوهر الفن الاسلامى كان واحدا فى انحاء الامبراطورية من الاندلس غربا الى الصين شرقا إلى الهند جنوبا إلى مشارف اوروبا شمالا. اختلف فى المظهر من مكان لآخر بسبب نموه على أسس محلية من التراث التاريخى للمكان. الأمر الذى أكسبه قدرا هائلا من التنوع والهيمنة. وأعمال يحى الواسطى نموذج لهذا الثراء الذى حفل به التصوير الإسلامى عامة والمدرسة البغدادية خاصة. الثراء المستمد من استلهام التقاليد الثقافية الفنية قبل الفتح فضلا عن تأثير التعبيرية البيزنطية، نلمح خيوطا تربطه بالنحت البارز الاشورى. نلمحها فى الخطوط المنكسرة أو المتوازية التى ترمز إلى

الماء والسمك يسبح بينها فى اتجاه واحد. او الخط الخارجى للوجوه الجانبية وعيونها التى تبدو كما لو كانت منظورا من أمام، وهو تقليد مشترك فى الفنون الآشورية والفرعونية. هذا لا يعنى أن الواسطى نقل التراث. فقد كان رساما مطبوعا. استهل المخطوطة بصورتين متقابلتين مبروزتين



لوحة للفنان سلفادور دالي .

بزخارف جميلة. واستخدم الوانا ثرية عرف بها. تتألف من الألوان الأساسية ومشتقاتها. الزمردى والزيتونى والرملى والبنفسجى والاخضر المصفر او المائل للزرقة. مضيفا الاسود كلون او لتحديد الخطوط الخارجية للأجسام والعناصر، مع تحديد الأيدى وملامح الوجوه بلون وردى. ومع أنه مزج بين الواقعية والزخرفة على عادة رسامى مدرسة بغداد التصويرية، إلا أنه انفرد بالتعبير بحركات الأصابع والأيدى والأذرع وملامح الوجوه.

إتصف بالطلاقة فلم تقف فى سبيله عقبات فنية مهما تعقدت المواقف رسم الخيول والجمال والبغال والحمير وفرق بين انواع الاشجار. واستخدم الوانا غير طبيعية احيانا ليعبر عن الجو النفسى فلون الجمل بالبنفسجى. مما يذكرنا بتعبيرية القرن العشرين التى توسلت بالألوان لتحقيق نفس الغرض.والسيريالية ايضا. كما أسقط كل التفاصيل التى لا تؤدى غرضا تعبيريا او جماليا، فاتسمت لوحاته بالبلاغة ووضوح الرؤية وسهولة التواصل. نشعر بتوفر موهبة الاسقاط الفورى لفرط ما تحمل التكوينات من حيوية وديناميكية كأنه كان يتأبط دفتر تخطيطات

ويمضى فى الاسواق يرسم ما يصادفه من مظاهر الحياة. رسم العمائر والمساجد والزحام فى الشوارع والحفلات والجنازات والحج، وأنواع الملابس والاثاث والحقول ومشاهد الزواج والات الموسيقا كاد يلم فى لوحاته التسعة والتسعين بكل جوانب الحياة العامة والخاصة فى مدينة بغداد فى النصف الأول من القرن الثالث عشر.

نفتقد مثل تلك الملاحم التصويرية الواسطية فى العصر الحديث، سواء فى أوروبا وأمريكا أو فى العالم الثالث، مع أن الفنانين العرب هم اصحاب هذا التراث الشرعيين وأحرى الرسامين باستلهامه .. ولهذه الظاهرة اسباب ترجع الى القرن الثامن عشر حين بدأ العصر الصناعى يغمر العالم بثقافة جديدة، اسفرت عن تفكك الروابط الاجتماعية التى كانت سائدة، وبروز النوازع الفردية، وما كاد القرن ينصرم حتى ظهرت الفنون المناسبة لهذه النوازع، وتبلورت فى النصف الأول من القرن العشرين.. ثم أصبحنا نرى الرسامين الملونين وقد اعتبر كل منهم نفسه مدرسة قائمة بذاتها لا شأن له بالمجتمع أو بالآخرين.

كانوا قبل العصر الصناعى منخرطين فى جماعات وروابط ومؤسسات يديرها مقاولون. وكانت قصور الملوك والولاة تضم ورشا كاملة لتلبية احتياجات البلاط من اثاث وتحف فنية تشكيلية : جميلة وتطبيقية. امتد هذا الاسلوب فى الابداع الفنى من العصور الفرعونية القديمة حتى العصور الاسلامية، وحين ظهر فن الكتاب فى ثوبه القشيب ومنمنماته الفاتنة وخطوطه الجميلة، كان الخلفاء والولاة المسلمون خلف تلك النهضة الفنية التى شملت بنورها انحاء العالم المعروف فى ذاك الزمان. وكانت مخطوطة المقامات احدى ثمارها.

لكن الحياة فى العصر الحديث اتخذت طابعا فرديا اثر على سلوك الفنانين وابداعهم. كان الفنان مرتبطا بتكليفات معينة وموضوعات محددة فى الرسم والنحت، فرفع عنه التكليف واصبح حرا يفعل ما يريد - باستثناء ما يطلب منه تنفيذه بين حين وحين أصبح حرا فى تعبيره عن اشياء تنبع من الداخل وليس من الخارج - وهذا هو لب الفن المعاصر فى نظر الغرب كما جاء فى كتالوج معرض الموكب الكبير الذى اقيم فى ألمانيا الغربية سنة ١٩٨٥ وضم لوحات رسامين ملونين يعتبرون معالم طريق خلال السنوات الخمس والاربعين الماضية: ١٩٤٠/١٩٨٥.

وتعنى هذه العبارة غياب الاحساس الاجتماعى والاقلال من اهمية التواصل. ويعطى تفسيرا وجيها لظهور الاتجاهات التجريدية العبثية واللاشكلية والانفعالية وما يقع منها تحت اسم الفن الفقير او أرت بوفيرا اصبح الفنان ذاتيا يصور ما يشاء فى الوقت الذى يشاء بالاسلوب الذى يشاء غاب ولى الأمر الذى كان يصدر التكليفات فسيطر تجار الفن ووسطاؤه بما يملكون من أسباب الشهرة ممثلة فى قاعات العرض ووسائل الاعلام من مطبوعات ولقاءات اذاعية وتليفزيونية.. وما يتبع ذلك من تدفق المال.

تغير وجه الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية. لكن فنانى العالم العربى لهم تراث خاص وثقافة روحية تقليدية، تختلف عن نظيرتها فى أى من بقاع الأرض. لكل كلمة فى لغتنا تاريخ أكسبها أصالة وقوة تعبير. ولكل خط ولون وقيمة وشائج تمتد بعيدا فى قلب التراث. والفنان المرهف الحس يشعر ببيئته ومجتمعه ويعبر عن آماله واحلامه وقضايا عصره واحداثه. من ثم تصبح اعماله مرآة ايامه. فبالرغم من ان يحى الواسطى كان مكلفا بنسخ وتصوير مقامات الحريرى، استطاع أن يودعها خلجات نفسه ومشاعره واحاسيسه الذاتية، كما فعل مؤلفها حين ابدع أحداثها وصاغها فى قالب غير مسبوق. فالموضوع الواقعى لا يمنع التعبير الذاتى بل يدعمه ويساعد الرسام على التواصل. والواسطى استطاع ان يودع لوحاته رؤيته لحياة المجتمع العراقى فى عصره، من خلال انتقاء المشاهد وترتيبها وهيئة اشخاصها وتعبيرات كل منهم التى تنم عن شخصيته ورأى الرسام فيه. ومن خلال الألوان والخطوط وتوزيع العناصر فى المشهد. لم يكن «الواسطى» حرفيا صانع رسوم ايضاحية وخطاطا متقنا وحسب، بل كان صاحب رأى وفكر. كانت لوحاته التسعة والتسعين بمثابة المنوال الذى نسج عليه هذا الفكر وتلك الرؤية. وأجدر بفنانينا ان يتطلعوا بعيونهم وقلوبهم الى مثل هذا التراث الذى استلهمه الاوربيون فى العصر الحديث. واكتشفوا قيما فنية كانت خافية عليهم فاطلقوا عليها اصطلاح ارابسك نسبة إلى العرب. تلك القيمة الكامنة فى تشابك الظلال فى اللوحة على طريقة الرقش او التوريقات والتفريعات. فهذا الترابط حين يتوفر فى لوحة يؤدى إلى أحكام التكوين واستقراره واضفاء احساس صوفى، استطاع الفنان الإسلامى أن يعبر عنه بهذه الطريقة الفريدة. الاحساس بفناء المادة وخلود الروح.

.. فى الوقت الذى كانت فيه أوروبا تبحث عن مخرج من الجمود الفكرى فى مطلع القرن الثالث عشر، كان الفن الإسلامى قد بلغ الذروة وقدم للعالم المنمنمات

الشهيرة في مخطوطات المقامات وكليلة ودمنة وغيرها الكثير الذى يغمر متاحف العالم. رسوم وألوان حافلة بالقيم الاستطيقية الرفيعة، والقيم الروحية النابعة من طبيعة بلادنا اغترف منها الغرب بقدر ما استطاع، وظهرت أمارات ذلك فى أعمال الفرنسي: هنرى ماتيس (١٨٦٩/١٩٥٤) والسويسرى: بول كلى (١٨٧٩/١٩٤٠) والاسبانى: جوان ميرو (١٨٩٣/ ١٩٨٣) والفرنسى رائد الفن الحديث: بول سيزان (١٨٢٩/١٩٠٦) .. وغيرهم كثيرون. اقتبس الفنانون العرب عن الغرب بعض ما اغترفه فنانوه من التراث الإسلامى ، وآن لهم أن يأخذوا عن الأصل وليس الفروع،،،



لوحة من مقامات الحريري
للفنان يحيي بن الواسطي

الفن الشعبى ..
والهوية المحلية

.. حين نتأمل أعمال بعض الفنانين المصريين المعاصرين، نحس أن هناك ثمة علاقة بيننا وبين تلك الأعمال. ونتبين سريعا أن هذا الأحساس نابع من شعورنا بالهوية المشتركة .

والكثيرون من العاملين فى حقل الإبداع التشكيلى المعاصر، يتمتعون بهذه السمات التى تزود ابداعهم بما يسمى «التقبل الاجتماعى». هو ما يعنى الشعور بالميل نحو العمل المعروض لوحة كانت أو تمثالا..



عبد الوهادي الجزار ـ المجاذيب والزار.

بين هؤلاء الفنانين: رمزى مصطفى وليلى الصاوى وحلمى التونى ومحمد قطب وعبدالوهاب مرسى وصفوت عباس وسوسن عامر وحامد ندا وعبدالهادى الجزار وأستاذهما حسين يوسف أمين، ونبيل درويش وعلى دسوقى وسيد عبدالرسول وسعد الخادم وعفت ناجى.. وغيرهم. عناصر التأثير الشعبى عند هؤلاء تتجلى فى الوحدات المرسومة، كتلك

التى نراها على عربات الكارو والكشرى والبليلة، والقوارب النيلية والمراجيح وجدران بيوت العائدين من الحج،

وفى أعماق الريف



عبد الوهاب موسي ـ وجهان لفتاتين شعبيتين ـ زيت علي ورق.

وبيوت النوبة وقلة السبوع ومقابر قرية الهو، وتصاوير الوشم المنتشرة فى الموالد والأسواق. لا تقتصر المؤثرات على هذه العناصر المرئية، بل تتعداها إلى الإحساس المستمد من ألوان معينة، كاللون الأسود على الأوانى الفخارية فى قرية أشمون جريس، الذى كان دافعا لفنان الآنية نبيل درويش، لكى يبحث ويدرس ويعكف عليه فى تشكيل أوانيه الفخارية، ويصبح استمرارا متطورا وحضاريا لهذا الاتجاه، الذى تمتد جذوره البعيدة الى القدور السوداء البدائية بمنطقة البدارى فى صعيد مصر منذ عشرة آلاف عام.

كما أن الموضوع الشعبى يلعب دور العنصر المؤثر أيضا مثل موضوع عازف الربابة فى لوحات الباتيك التى يبدعها على دسوقى. والبرجاس ورقص الخيل فى أعمال محمد قطب وسيد عبدالرسول. ومصابيح الكيروسين والملابس الشعبية والقطط السوداء عند حامد ندا. والحكايات الأسطورية التى تكسو الكثير من لوحات صفوت عباس الزيتية. وموضوعات الرقص الملونة بالأصباغ الطبيعية غير الكيمائية على القماش، تميز روائع ليلى الصاوى، التى تأثرت بالمواويل والأراجيز

والأغانى البسيطة بما فيها من صور ميتافيزيقية فقدت معناها عبر العصور وبقى تأثيرها الشاعرى المثير، كتلك الترنيمة الغريبة الجذابة التى كان يرددها الصغار والكبار فى ربوع الريف المصرى. تقول الترنيمة: «يا طالع الشجرة هات لى معاك بقرة، تحلب وتسقينى بالمعلقة الصينى. صورتها الفنانة بطريقتها: أطفال حول نخلة ومن فوقها بقرة. بين الفنانين القلائل الذين استلهموا الحياة الشعبية ذاتها: رمزى مصطفى. جسد بعض مشاهد هذه الحياة بما يسمى فن التجهيزات



ليلي الصاوي ـ وجه فتاة ـ ألوان طبيعية غير كيميائية ـ صباغة علي القماش.

Instauation عرض فى إحدى دورات بينالى القاهرة الدولى، عملا يقارب الحجم الطبيعى. عبارة عن شرفة (بلكونة) فى حارة، تنتظمها حبال غسيل، تتدلى منها ملابس رقيقة الحال بينها قطع داخلية. وفى معرض خاص فى المركز المصرى للتعاون الثقافى الدولى، عرض تشكيلا من دراجة صغيرة، يركبها تمثال لفتى بلدى السمات، يضع على رأسه طرطورا ويعلق على ظهره جهاز التليفزيون، ويحمل على دراجته كل ما يملك من متاع الدنيا. وقد اقتنى هذا التشكيل متحف الفن المصرى الحديث.. أما سعد الخادم وزوجته عفت ناجى، فقد عملا معا كفريق ابداعى نادر المثال ـ سواء على النطاق المحلى أو الصعيد العالمى، ويمكن القول بأن مسطحات ومجسمات عفت ناجى الفنية، كانت تحقيقا لأفكار وأبحاث ودراسات سعد الخادم، الذى توقف شخصيا عن الانتاج الفنى منذ زواجهما سنة ١٩٥٦. أبدعا معا العديد من اللوحات الخشبية العملاقة بالبارز والغائر والألوان الصريحة، المستلهمة من جدران بيوت النوبة القديمة قبل التهجير، بما فيها من تجاويف مثلثة الشكل أو مربعة، كان يظن فى المعتقدات القديمة أن أرواح الموتى من ساكنى هذا المكان، تعود

إليه على شكل طيور لتسكن تلك الفجوات. راحت هذه المعتقدات في طي النسيان. وبقيت الأشكال والتجاويف تنتظم جدران بيوت النوبة، حتى بعد التهجير وبناء الدور الجديدة. كما استخدمت عفت ناجي في تشكيل بعض أعمالها الأحجبة والتعاويذ، وأبدعت لوحات ترمز للأبراج التي يعتقد أنها تحدد شخصية المواليد، مستعينة في تشكيلها بمختلف الخامات: كالقش والأسلاك والخيوط والمسامير والدبابيس والأقمشة المتنوعة. أما الدكك والمقاعد الخشبية الشعبية، فقد أعادت صياغتها في تكوينات جذابة، تتوزعها حليات من الخشب الخرط. لكن رائحتها التي لفتت الأنظار في بينالي الاسكندرية قبل وفاتها بقليل، فكانت لوحة صرحية ترتفع إلى أكثر من مترين، يتشبث بها جلد تمساح حقيقي متوسط الحجم، محاطا بتشكيلات من الملصقات الرمزية والألوان التعبيرية والملامس. ومن المعروف أن للتمساح ايحاءات سحرية عند قدماء المصريين منذ آلاف السنين. والكثير من مساكن الأحياء الشعبية، تعلق على أبوابها تماسيح صغيرة محنطة للتفاؤل والتبرك والحراسة من الشرور. أما عبدالوهاب مرسي فقد دخل دائرة الضوء في مطلع الستينيات ، بلوحة زيتية شهيرة بعنوان الرزق، محفوظة حاليا بمتحف الفن المصري الحديث. اتخذ فيها من الأسماك أشكالا رمزية تقليدية مستمدة من المعتقدات الشعبية. الأمر الذي أضفى على لوحته سمة الهوية المحلية، فشكل السمكة هو رمز الرزق من قديم الزمان.

قبل أن نستطرد في رصد المزيد من العناصر التشكيلية الشعبية، المؤثرة في أعمال فنانينا المعاصرين، ينبغي أن نشير إلى أن هذه العناصر المرئية وتلك الأجواء والمشاعر، إنما تضرب بجذورها بعيدا في أعماق التاريخ. ربما إلى آلاف السنين عند قدماء



حامدا ندا - تكوين من عناصر شعبية.

المصريين والسومريين والحضارات القديمة بوجه عام. هناك.. فى هذا الزمن السحيق، حيث السحر والخرافات والأساطير، تكثر الوحدات التشكيلية ذات المعانى الميتافيزيقية، وربما التأثير المادى فى شفاء المرضى ودفع الشرور أو إلحاق الأذى بالأعداء، تنتشر هذه الظواهر فى العصر الحديث بين القبائل الأفريقية والبدائية التى مازالت تعيش ثقافة العصر الحجرى. فعند البدائيين فيما قبل التاريخ ورفاقهم المعاصرين، نلتقى ببذور العناصر الشعبية شكلية كانت أو أسطورية. تهفو اليها نفوسنا بالمشاعر التى فطرنا عليها، استعادة لتلك الذكرى الكامنة فى تكويننا النفسى نجد مقابلا لتلك السمات المرئية فى القص الشعبى والأدب الروائى والحكى، الذى أشار إليه فاروق خورشيد - عمدة أبحاث الأدب الشعبى - الذى أرجع الكثير من حكايات ألف ليلة وليلة وغيرها - إلى تلك المعتقدات والمفاهيم العتيقة منذ آلاف السنين، التى فقدت معناها ومغزاها ودورها الاجتماعى. ونحن بدورنا نرجع التشكيلات المرئية الشعبية، إلى ما يقابل تلك الجذور الأدبية ، وما نشعر به ازاءها من راحة لعيوننا ونفوسنا، لأننا عاشناها منذ القدم وتوارثناها عبر الأجيال وآلاف السنين. ذهبت هى بمضامينها ومعانيها وبقيت لنا الأحاسيس.

اكتشف مثال انجلترا العظيم: هنرى مور الذى رحل عنا سنة ١٩٨٦، أشكالا تستجيب لها مشاعر الناس لما فيها من اشارات نسانية، وقد ضرب

الزمان والمكان.



مثلا لهذه الأشكال بنوع معين من الاستدارات التى يتعاطف معها المتلقى، لأنها تذكره بحضن الأم وصدرها الذى طالما رشف منه اكسير الحياة. وعلق المثال العظيم نجاح الفنان على اكتشافه الأشكال التى ينجذب اليها المتلقى فطريا. ولنفس السبب كانت المثالة: باربارا هيبوارث رفيقه نور وتلميذته، تقضى الساعات الطوال.

تتجول على شاطئ البحر، تنتقى أشكالا معينة من الزلط والأحجار، تنسج على منوالها روائعها التى لفتت أنظار نقاد العالم فى كتاب : عالم الأدب الشعبى العجيب «أبدى المؤلف فاروق خورشيد فى المقدمة ملاحظات تناظر فى اعتقادنا ما يجرى فى عالم الفن الشعبى. كتب يقول: الأدب الشعبى العربى ليس ابن الجزيرة العربية وحدها، وان كانت أصلا رئيسيا فيه، ولكنه ابن المنطقة الإسلامية الدين العربية اللغة. وأنها كلها بموروثها القديم قد شاركت فى صنعه، وحملت اليه كل معطياتها القديمة مع ما حملت اليه من وجودها البشرى، وكيانها الجغرافى ومعطياتها الثقافية والعلمية والاجتماعية الأخرى. إلا أنه إذا كان الفن الشعبى بصورته الأدبية، ينتقل عبر التاريخ على متن اللغة العربية فى الشعوب الإسلامية، فهو فى حالته التشكيلية الفنية ينتقل بلغة صامتة هى لغة الأشكال. فالتصاوير والزخارف انتقلت الى الشعوب الإسلامية عبر هذه اللغة الصامتة: لغة الرمز والإشارة الأمر الذى يزيد من رقعة الموروث القديم من العناصر التشكيلية المرئية الشعبية.. مقارنا بالموروث الأدبى. وقد أشار فاروق خورشيد فى سياق حديثه عن الأدب الشعبى إلى عراقة أصوله وامتدادها فى الزمن السحيق. هذه العراقة وهذا الامتداد ينسحبان أيضا على الفنون التشكيلية، قال فى تحديد مفهوم

الأدب الشعبى: «لابد لنا أن نحدد هذا المعنى تحديدا واضحا لكى نفهم السر فى امتلائه بآثار الديانات والفلسفات والعقائد المتشابكة والمتداخلة لأبناء المنطقة كلها والمرتبطة والمتأثرة بالديانات والفلسفات والعقائد لأبناء البلاد المتاخمة لحدود هذه المنطقة جغرافيا وحضاريا على السواء.. بالتالى.. فإن دراسة الأدب الشعبى العربى بدون ربطه بكل هذه التأثيرات والمعطيات دراسة ناقصة اذ هى تحاول أن تبتر تيار الارتباط الدائم بين الشعب صاحب هذا الأدب، وبين جذوره الإنسانية منذ اللحظة الأولى التى حاول فيها التعبير عن نفسه، والتى حاول فيها تفسير ظواهر الكون من حوله، والتى حاول فيها استرضاء القوى المجهولة التى تؤثر فى وجوده وحياته وفى وجود وحياة الظواهر الكونية والحياتية التى يعيش هذا الإنسان فى دواماتها التى لا تهدأ أبدا.

لوحة مجسمة للفنانة المصرية الرائدة : عفت ناجي تستلهم فيها الرموز الشعبية كالسمكة والأساليب العفوية في التصميم.

هذه المؤثرات التى أشار اليها فاروق خورشيد، هى التى تؤثر أيضا على الفن الشعبى التشكيلى، لأنه المقابل المرئى لهذا التيار الأدبى أو الفلسفى أو النظرى المتدفق والمتصل منذ الزمن السحيق. فالوحدات والعناصر التشكيلية التى تبدو

زخرفية أحيانا وتشخيصية أحيانا أخرى وتصور كائنات خرافية أحيانا ثالثة، تتورع ابداعات بعض الفنانين المعاصرين مثل حامد ندا وعبدالهادى الجزار وصفوت عباس، وبعض زخارف الوشم التقليدية التى تنتظم أماكن معينة فى أجسام الأوساط الشعبية والريفية. يرسمونها دون أن يعرفوا معناها، ولكنهم يتبركون بها ويظنون أنها تدفع عنهم الأذى. يشعرون معها بالراحة والألفة والهوية المحلية. ومن الجدير بالذكر أن الوشم على الأجساد ليس قاصرا على شعب معين دون آخر، فهو منتشر فى شعوب العالم قاطبة بين الطبقات الأدنى ثقافة. وفى بعض القبائل الافريقية، لا تكاد الفتاة تبلغ الحلم حتى يلبسوها حلة من الوشم تغطيها من أم رأسها إلى أخمص قدميها.. تبقى معها طوال حياتها. وقد



لوحة للفنانة ليلي الصاوي تعبر عن الفن الشعبي.

تأثرت الفنانة سوسن عامر فى رسومها الظريفة الجذابة بأساليب وعناصر هذا الفن الشعبى المتوارث، الذى بقيت عناصره التشكيلية وزخارفه بعد أن فقدت رمزيتها ودورها السحرى الذى كان. خاصة بعد أن وضعت الفنانة دراسة فريدة عن الوشم وأساليبه، تعتبر من أهم المراجع فى أدبيات الفن التشكيلى.

كبار الفنانين يتأثرون بالعناصر التشكيلية الشعبية دون أى افتعال، لأنها تدخل فى نسيج حياتهم منذ الصغر، فحامد ندا الذى ولد فى حى القلعة وشب فى السيدة زينب، أبدع تكويناته بلغة تستمد مفرداتها من البيئة التى ترعرع فيها، قبل أن تصقله الفلسفة وثقافته العريضة، مستعينا فى أدائه. بموهبته الفذة. كذلك رفيقه وزميله عبد الهادى الجزار. الأمر الذى رفع ابداعهما الى ذروة الحداثة ذات الهوية المحلية والقيمة العالمية.

أما الفنانون الذين يتعمدون استلهام العناصر التشكيلية الشعبية، فكثيرا ما يخلطون بينها وبين فنون الخوارج - أى الخارجين على المعايير الاستطيقية التقليدية - لفرط التشابه بين عناصر الفن الشعبى وبين ما يقوم به هؤلاء من نشاط ابداعى. يختلط الفن الشعبى فى صورته التشكيلية فى عيون غير الخبراء، بفنون الخوارج -

الذين حددهم الناقد والمؤرخ الانجليزى، رودجر كاردينال الذى سك هذا المصطلح بأربع فئات: الفطريون والأطفال والبدائيون والمعوقون وغير الدارسين هناك صفات مشتركة بين فنون هؤلاء جميعا مثل: بساطة الأداء والعناية بالتفاصيل والخروج على المعايير التقليدية بوجه عام. الا أننا نجد فروقا تميز كل فئة عن الفئة الأخرى. لكن ابداعاتهم جميعا ككل تختلف عن الفن الشعبى، من حيث أنه أقرب إلى الحرفة المتوارثة منه إلى الإبداع. خاصة وأن موضوعاته محصورة ومحددة، تختلف من فنان لآخر فى طريقة الأداء، لا يطرأ عليها أى تغيير عبر السنين الا حين تتغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية والثقافية.فعلى مقابر قرية الهو مثلا كانوا يرسمون الشمسية والطربوش والعصا على مدافن الرجال، ثم اختفى الطربوش مع اختفائه من الحياة الاجتماعية المصرية. كما اندثرت أطباق الخوص المختلفة الألوان والأحجام، التى كانت تنتظم جدران حجرات الفتيات منذ خمسين عاما فى بيوت النوبة القديمة. بسبب انحسار الظروف الاقتصادية. فبالرغم من أن الفن الشعبى أنماط تشكيلية متوارثة عبر الأجيال، نراه يتراجع مقهورا أمام الزحف الحضارى.

إذا كان هناك ثمة تشابه بين رسوم الأطفال وبعض الصور الفنية الشعبية، فهو مجرد مظهر خادع لا يخفى على عين الخبير. لأن رسوم الأطفال ليست فنا على الإطلاق كما يشاع. إنها مجرد نشاط فطرى يستهدف النمو العقلى والإبداعى كما أوضح الأمريكى فيكتور لوينفلد. فلا ينبغى أن ننظر إلى النشاط الإبداعى على أنه فن الا إذا كان المبدع واعيا - كما يقرر علماء النفس. فالتحريف الذى نلحظه فى رسوم الأطفال نتيجة لعدم القدرة العقلية والجثمانية، وليس للرغبة فى التعبير كما هو الحال عند البالغين. وما نراه فى الرسوم الشعبية فنابع من البيئة والمكان والزمان وما يتوفر لها من شروط العملية الإبداعية الواعية وهى التقبل الاجتماعى. كما أن أنماط التشكيلات الشعبية، يطرأ عليها التغيير بطيئا عبر عشرات السنين كما أشرنا. والعامل المشترك الذى يجمع بين أعمال الفنان الدارس الواعى الذى يتمتع بثقافة واسعة، وبين أعمال الفنان الشعبى هو الإحساس العميق بالمؤثرات البيئية المحلية بكل أبعادها. الأمر الذى يجعل نفس المتلقى تهفو إلى إبداع الفنانين الكبار المحليين، الذين استطاعوا فى نفس الوقت مخاطبة العالم الخارجى العريض والظفر بالتقدير العالى فى المحافل الدولية.

ذلك أن استلهام الفنون الشعبية، إنما ينبع من القدرة على التعبير الصادق دون اقحام بعض عناصرها وزخارفها...

تجربة قرية الحرانية

أقيم فى عام ١٩٨٩ فى قاعة الفنون التشكيلية بالأوبرا، عرض لفنون سجاد الحرانية المرسوم. من ابداع أطفال ونساء ورجال قرية الحرانية ما بين الثامنة وسن الأربعين. وقرية الحرانية الريفية تقع بين الحقول، على مسيرة أربعة كيلو مترات من شارع الهرم بالجيزة. طبقت شهرتها آفاق معظم بلدان أوروبا وأمريكا، منذ أقام فيها المهندس رمسيس ويصا (١٩١١ - ١٩٧٤) وأنشأ مركزه الفنى للسجاد والباتيك حوالى عام ١٩٥٤، حيث تردد عليه نخبة من الموهوبين من الفلاحين الذين لا يدرون من أمر دنياهم، سوى ما يحيط بهم من بيوت الطين والحقول المترامية تغير فراءها فى مواسم الحصاد. والاشجار بأنواعها وألوانها والنخيل والهيش المتزاحم على شطآن الجداول والترع، حيث تسبح أناث البط والأوز وخلفها صفوف الصغار، والسواقى والجاموس والقطط والكلاب والحمير، والطيور المحلقة فوق المشهد النادر، الذى افتقدته المدينة من زمن بعيد..

اختلف هؤلاء القرويون الى المركز الفنى الذى شيده رمسيس ويصا وزوجته صوفى ووالدها الفنان: حبيب جورجى (١٨٩٢ - ١٩٦٥) ، وكان فيلسوفا ومفكرا، ويرى أن الإنسان فنان بطبعة، لو تركناه على سجيته لأبدع بفطرته لوحات وتماثيل، تخلب اللب وتبهج النفس لما تتسم به من صدق العاطفة وحرية التعبير. فى ضوء هذه التعاليم والوصايا أقام رمسيس وزوجته صوفى بيتا من اللبن، مستلهما من الطرز الاسلامية والقبطية القديمة، التى أحياها المهندس حسن فتحى (٢٣/١١/ ١٩٩٠ ٣٠/ ١١/ ١٩٨٩) وأسماها «عمارة الفقراء» شيدا بجواره سقيفة تحولت فيما بعد الى ورشة (ستوديو) تنتظمها عدة أنوال مختلفة الأحجام، يجلس اليها القرويون يصورون بخيوط الصوف الملونة، ما يخطر فى خيالهم من موضوعات. لا يتدخل أحد فى توجيه ابداعهم، أنما يرشدهم الى كيفية استخدام الأنوال والادوات، وما

يتعلق بالعمل من استخلاص الصبغات الطبيعية من النباتات والصخور والحشرات، بعيدا عن الألوان المصنعة كيميائيا، التى لا تصمد لضوء الشمس وعوامل التعرية.

رحل كل من حبيب جورجى وزوج ابنته رمسيس ويصا، وبقيت «صوفى» تستأنف الطريق وتكمل الرسالة. واتسع النشاط الابداعى فى القرية الفنانة، حتى شاعت أنوال السجاد فى البيوت، وتعلم الأبناء عن الآباء والأجداد، واشتركوا جميعا جنبا إلى جنب فى معارض مثيرة. كالتى أشرنا إليها فى مطلع الحديث، وكم سافرت سجاجيدهم للخارج، تحمل إلى أوروبا رسائل فنون الحرانية، وتصدر اسمها عناوين الصحف والمجلات هناك. وكثيرا ما تحدث حبيب جورجى عن افكاره وفلسفته فى محاضرات ودراسات ألقاها فى مختلف البلدان الأوروبية.



سجادة من النسيج المرسوم من أعمال قرية الحرانية تحت إشراف رمسيس وصوفي ويصا واصف ـ ١٩٦٩ .

موضوعات العارضين جميعا تتفق فى استلهام البيئة المحيطة والعناصر التى أسلفنا الاشارة اليها، والحكايات الشعبية كسيرة «أبو زيد الهلالى» وقصص القرآن الكريم حول الطوفان وسفينة نوح الا أن صياغتهم الفنية لا شأن لها بواقع الرؤية السطحية ، من حيث قواعد المنظور ومحاكاة ألوان الطبيعة، فالجاموس أبيض أحيانا ووجوه البشر خضراء وحمراء، والعناصر تتوزع صفحة السجاد، مصفوفة

أو متناثرة لكنها فى كل الأحيان ذات ايقاع موسيقى وتكوين بهيج جذاب، دون أن يدرى أصحابها، أن هذه السمات من معايير الفن الحديث. وأن مخالفة الألوان للواقع والمبالغة فى رسم الأطراف من أسس الفن التعبيرى. أنما هو الصدق والحرية والرغبة فى التعبير. تكمن خلف هذا الجمال الذى يغمر الوجدان، والمضمون الإنسانى الذى يثير الفكر والخيال.

يرى الباحثون فى الفن الفطرى، أنه فى منزلة خط الدفاع الاخير الذى يحفظ علاقة الفن بالحياة والمجتمع، بعد أن تقطعت كل الأواصر على مذبح التجريد.. اللا شكلى.. اللا موضوعى.. اللا تشخيصى. وان كان فنانو الحرانية يشكلون أتجاها ذهنيا، فهم لا يتفقون فى الأسلوب.. كما يبدو للناظر السطحى، بل يختلفون من حيث الصياغة والأداء ومنطق الرسم والتلوين. أما تشابه الموضوعات فمرجعه إلى وحدة الثقافة، من حيث هى عادات وتقاليد ومعتقدات وحضارة وطريقة حياة. لذلك يختلف الأمر مع الفنان الفطرى المحتك بحضارة العصر، إذ تختلف لديه موضوعات التعبير، مع الابتعاد عن المعايير الفنية التقليدية منها والحديثة كأى فنان فطرى آخر.

من النماذج البارزة فى السجاجيد السبعين التى انتظمت جدران قاعتى العرض فى مبنى الترميم ٤،٥×٢،٥ متر يصور حياة القرية. ابدعته الفنانة سميحة سنة ١٩٨٥. وتصميم آخر ٢×٣ متر يصور قصة سفينة نوح، ممهورا بتوقيع «أبو صحى» ولا نستطيع أن نذكر شيئا عن هؤلاء الموهوبين من حيث العمر والتاريخ الفنى والظروف الاجتماعية لعدم وجود كتالوج يتضمن تلك المعلومات الضرورية وتاريخ القرية ذات الشهرة العالمية.

أما الفن الفطرى، الذى يشغل بال المفكرين والمعنيين بالفنون المرئية، فى آسيا وأوروبا وأمريكا فقد أتخذ أهميته منذ عشرات الأعوام - عندما أقامت تشيكوسلوفاكيا أول ترينالى للفن الفطرى فى مدينة براتسلافا سنة ١٩٦٦، بل منذ اكتشاف: هنرى روسو (١٨٤٤ - ١٩١٠) موظف الجمرك وأول من تعرفنا فى رسومه الملونة على الفن الفطرى. اكتشفه الرسام الفرنسى: بول سنياك (١٨٦٣ - ١٩٣٥)، واشتراكه بانتظام فى معارض جمعية الفنانين المستقلين «منذ عام ١٨٨٦ كان يسمى حينذاك «الفن الساذج»، لكنه تغير إلى اصطلاح الفن الفطرى منذ عام ١٩٦٦.

الفن المرئى العراقي الحديث

.. الفنون المرئيـة مـا بين لوحـات وتماثيل ومـجـسـمـات وتشكيـلات ابداعية، تلعب دورا ملحوظا فى الحياة الثقافية الحديثة فى العراق. وفى بغداد العاصمة مظاهر ملموسة لهذا الدور، قلما تمر بميدان او شارع دون ان تلتقى بتمثال لشخصية تاريخية او نصب تذكارى او حديقة جميلة او نافورة يدخل فى تصميمها شكل المياه المتساقطة. تماثيل لشعراء ورسامين او لجواد عربى أصيل.



راس فتاة ـ للمثال : العراقي الرائد جواد سليم

بل أن هناك شارعا بأكمله هو شارع حيفا، تعتبر مساكنه نموذجا للتوازن بين التـراث الكلاسـيكى الشـرقى والعمارة الحديثة..

أما الصروح الوطنية فيتصدرها نصب الشهيد بارتفاع ثلاثة وخمسين مترا من الأسمنت المسلح المكسو ببلاطات الخزف بدرجات اللون الأزرق. يسمق بقبته المشطورة على ضفة نهر دجلة الذى يحكى قصة حضارة لا تقل عراقة عن حضارة وادى النيل. تكتنف النصب منشآت معمارية تحت سطح الأرض، تلعب فيها ستائر الماء وجدران البللور وأرضيات الرخام دورا جليلا دراميا جديرا بأشرف تضحية يقوم بها

الإنسان من أجل الحياة.صمم هذا النصب المهيب المثال: اسماعيل فتاح الترك، ولم يكن عمره قد تجاوز الخامسة والثلاثين على الأرجح. وهو من جيل الستينيات الذى قاد الحركة المرئية الحديثة فى العراق الى ما نشاهده اليوم من تقدم وازدهار جمع بعبقريته فى هذا الصرح بين الحداثة وقوالب التراث الشرقى الكلاسيكى.كذلك نصب الجندى المجهول الذى لا يقل جمالا وعظمة. صروح جمالية ثقافية ترفع من شأن الحياة وتضرم شعلة الانتماء فى صدور العراقيين.

للفنانين هناك جمعية لها مبنى يتوسط أرضا فسيحة تفترشها الحشائش والورود و الأشجار يتوسط المبنى بهو تنتظم جدرانه لوحات كبيرة بيضاء تنتظر فراجين الرسامين وألوانهم، يلتقون عندها فى الأمسيات، يصورون ويسمرون ويتحاورون.

قبل أن نخطو نحو الفن العراقى الحديث فى القرن العشرين، ينبغى أن نشير إلى أن العراق المعروفة قديما ببلاد بين النهرين (دجلة والفرات)، كانت مهد الحضارات وفنون عظيمة فى سومر وبابل وآشور. توجد آثارها فى المتحف الوطنى فى بغداد. كما أن لها اليد العليا فى الفنون الإسلامية، بما قدمته من عطاء فى العصر العباسى (٧٥٠ ـ ١٢٥٠) فنانو سامراء هم الذين ابتكروا التوريقات والتفريعات فى الزخارف الإسلامية واكتشفوا البريق المعدنى الذى أضفى على الخزف مذاق النحاس والفضة والذهب.ورسامو بغداد هم أول الملونين العرب الذين أبدعوا المنمنمات والمخطوطات ، التى مازالت تدهش العالم.ويعتبر يحيى بن محمود الواسطى صاحب منمنمات مقامات الحريرى من قمم فن الرسم والتلوين فى العصر الإسلامى.

على هذه الخلفية العريقة الأصيلة، يمكننا أن نجد تفسيرا للكثير من الرموز والاشارات والملامح التى تميز الهوية الملحوظة للفن العراقى الحديث بعامة وفن التمثال واللوحات البارزة بخاصة. نستند فى حديثنا هذا إلى المعاينة الشخصية من خلال زيارتى لبغداد مرتين: سنة ١٩٨٦، ١٩٨٨، أثناء اقامة مهرجان بغداد العالمى للفن التشكيلى الأول والثانى، ولقائى مع الكثيرين من الرسامين والمثالين والتشكيليين العراقيين، ومتابعة ابداعهم الذى كان يشغل جناحا رحبا فى مركز صدام للفنون. نستند أيضا إلى المؤلف الفريد بعنوان الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى ١٨٨٥ ـ ١٩٨٥، للناقد المؤرخ العراقى: شوكت الربيعى، الذى تخرج فى معهد الفنون الجميلة بالعراق سنة ١٩٦٣، وله العديد من الدراسات والبحوث

النقدية والتاريخية المنشورة، وإلى الدراسة الصادرة باللغة الانجليزية بعنوان: The grass Roots of irqi Art، للناقد المؤرخ العراقى الشهير: جبرا ابراهيم جبرا وهو خريج: آداب جامعة كامبردج سنة ١٩٤٨، وله عدة مؤلفات أدبية وفنية ونقدية وتاريخية.



فتاتان ـ لوحة للرسام العراقي الرائد : فائق حسن.

بدأت حركة الفن المرئى الحديث فى العراق مع انتفاضة ١٩٢٠ فى أعقاب الحرب العالمية الأولى، وثورة الفلاحين ومختلف الفئات الشعبية فى مواجهة الانتداب البريطانى. بدأت على أيدى الهواة بعيدا عن الحياة الاجتماعية والثقافية. منعزلة عن التيارات العالمية، بالرغم من أن بعض هؤلاء الهواة قد درس الفن فى الكلية العسكرية فى اسطنبول، ولم يكن الرسم بالنسبة لهم رسالة ثقافية، بل مجرد نشاط شخصى فى أوقات الفراغ. إلا أنهم يعتبرون الجيل الأول من الرواد ومن بينهم أسماء مثل: عثمان بك وناطق مروة وشوكت الخفاف وناصر عونى، وغيرهم ممن انغمسوا فى رسم المناظر الطبيعية ومشاهد الحياة اليومية، بأسلوب تقليدى واقعى يخلو من الصياغة والشخصية الفنية. فى هذا المناخ ولد ونشأ الجيل الثانى من الرواد ليقود حركة الفن المرئى العراقى الحديث الذى نشاهده اليوم فى المحافل الدولية. جيل حمل على عاتقه مهمة البحث والتنوير. مضى بعضهم إلى أوروبا للدراسة وفى طليعتهم: أكرم شكرى (١٩١٠ ـ ١٩٨٣) ـ أول مبعوث لدراسة فن

الرسم والتلوين فى انجلترا سنة ١٩٣١ فكان بمنزلة الطلقة الأولى للمسيرة الفنية التى لم تتحرك الا سنة ١٩٤٠ مع اندلاع الحرب العالمية الثانية، حين افتتح قسم الرسم فى معهد الفنون الجميلة فى بغداد ثم قسم النحت، وتشكلت جمعية أصدقاء الفن من بعض الهواة والمثقفين المهتمين بالفن المرئى، وهى تشبه جمعية محبى الفنون الجميلة بالقاهرة. كما أصدر الفنان جميل حمودى مجلة الفكر الحديث بين عامى ٤٥/١٩٤٧، التى لعبت دورا هاما فى الحركة الفنية ولد سنة ١٩٢٤ وهو من الرواد الذين مازالوا يمدون الحركة الثقافية العراقية بعطائهم حتى يومنا هذا. قضى عشرين عاما فى باريس، ويعتبر من جيل أكرم شكرى وعطا صبرى وعيسى فهمى وجواد سليم وفائق حسن وحافظ الدروى وجبرا ابراهيم جبرا وغيرهم. وقد أصدر العراق كتبا عن حياة وأعمال هؤلاء الرواد فى طبعات أنيقة ملونة ، وضعها نقاد عراقيون محترفون.

انشغل الجيل الثانى من الرواد بالبحث عن الوشائج التى تربط بين التراث المحلى: السومرى والبابلى والآشورى، ومعطيات العصر الحديث فى الفنون المرئية الأوربية، فى محاولة لتحقيق الاتزان ووضع الفن العراقى على المنصة الدولية. نفس الموقف الذى اتخذه الرائد المصرى: محمد ناجى (١٨٨٨ - ١٩٥٦) قبل ذلك بعشرين عاما، إبان وجوده فى باريس فى أعقاب الحرب العالمية الأولى. لقد سجل فى يومياته حينذاك، حيرته فى المواءمة بين التراث الكلاسيكى المصرى القديم والحداثة الأوربية ، التى تنوعت على أيامه بين الانطباعية والتعبيرية والتكعيبية والتجريدية والسيريالية.

كذلك كان حال الرعيل الثانى من رواد الفن العراقى أثناء الحرب العالمية الثانية، حين انشغل الانتداب البريطانى بالقتال ضد النازية والفاشية، وخفت قبضته عن مناطق نفوذه.

اختلفت مداخل الرواد العراقيين فى اتجاههم نحو أهدافهم، وفى طليعتهم المثال الرسام المثقف «جواد سليم» محمود مختار العراق - وزميله كتفا بكتف «الرسام فائق حسن» اللذان يشكلان دعامة الفن العراقى الحديث، بعد أن كانا فى البداية مع أقرانهما أعضاء الجيل الثانى، يحصران اهتمامهما فى قضايا الشكل والتقنية والخامات، دون الخوض فى عالم الأفكار الفلسفية والاستطيقية والهوية المحلية.. والرسالة الإنسانية.

كان: جواد سليم (١٩١٩ - ١٩٦١) مثالاً ورساماً وملوناً، برع فى تبسيط الأشكال واختزال الألوان وتنغيم الخطوط وتحريكها، مستلهما منمنمات يحى بن محمود الواسطى. ويعتبر مؤسس الرؤية الحديثة للفن العراقى استنادا الى وعيه بالتاريخ والتراث، وقدرته على الموازنة بينهما وبين تنويعات الأشكال الفنية العالمية المعاصرة دون الوقوع فى مصيدة التقليد والتبعية ، الأشكال التى عاينها أثناء دراسته فى باريس سنة ١٩٣٤ فى بعثة فنية. هكذا استلهم التراث الكلاسيكى العراقى من خلال هضم الفنون الأوروبية واستخلاص معاييرها. وفى سنة ١٩٥١، أسس «جماعة بغداد للفن الحديث» لنشر تعاليمه وأفكاره وآرائه بين حوارييه من الشباب، على نسق ما قامت به «جماعة الفن المعاصر» المصرية سنة ١٩٤٦، التى أسسها الفنان المفكر: حسين يوسف أمين (١٩٠٤ - ١٩٨٤)، وأخرجت واحدا من أهم أعلام الرسم الحديث فى العالم العربى وهو: عبدالهادى الجزار.

التقط جواد سليم رموز المواضيع الشعبية ومفرداتها، وأخضعها لصياغته الفنية البليغة، فتحولت فى القالب الجديد إلى اشارات موجزة ذات دلالة، مع اختصار ملامح الوجوه والأشخاص والأشياء وعناصر الطبيعة. أما فى ميدان التماثيل فهو المقابل لمثالنا الرائد: محمود مختار (١٨٩١ - ١٩٣٤)، من حيث أنه أضفى على الفن العراقى ملمحه القومى المحلى ذا السمة الإنسانية العالمية. وهو صاحب نصب الحرية الذى أقامته الدولة سنة ١٩٥٩ فى ميدان التحرير فى بغداد. يتألف من ١٤ وحدة برونزية مثبتة على افريز طوله خمسون مترا وارتفاعه ثمانية أمتار، يمثل تاريخ نضال الشعب العراقى فى سبيل الحرية، ومرحلة التحول بعد ثورة ١٩٥٨، والتطور الزراعى والتقدم الصناعى.ويعتبر هذا النصب تجسيدا لفكرة جواد سليم عن الهوية فى الفنون المرئية العراقية الحديثة. فكرته عن «المواءمة» بين التراث الكلاسيكى ومعطيات العصر، من أجل تلبية احتياجات الثقافة العراقية الجديدة. ومفردات النصب وعناصره ورموزه تقرأ من اليمين إلى اليسار كما تقرأ الكتابات العربية. جمع فيه بين أكثر من أسلوب ولم يسجن تعبيراته فى قالب واحد، وهو اتجاه لما يسمى «الحداثة» لاحظناه مؤخرا لدى بعض الدول فى بينالى القاهرة الثالثالمقام فى يناير ١٩٨٩، الأمر الذى يشير إلى أن جواد كان يسبق عصره. وبدايات الابداع لديه تلقى ضوءا ساطعا على مسيرة الحركة الفنية الحديثة لاستخلاص هويتها، بعيدا عن التقليد والتبعية. ولو أننا أنعمنا النظر فى لوحات وتماثيل الجيل الحالى من الرسامين والمثالين، لاستطعنا أن نلمس فى معظمها

فلسفة جواد سليم الذى كان قارئا للتاريخ وعلم الجمال، وباحثاً فى فنون وآثار الحضارات القديمة، خاصة سومر وبابل وآشور.

وكان مترجماً ودارساً للموسيقا ويتحلى بشمائل الرواد. وأهمها التواضع والجدية والاشتغال برسالته طول الوقت،.. لقاؤه مع الفنانين والنقاد البولنديين الذين فروا إلى بغداد سنة ١٩٤٢ من بطش النازى، كان له أوسع الأثر فى رؤية الطريق نحو فن عراقى أصيل، حتى أنه سجل فى مذكراته كلمات الناقد «جابسكى» حين قال له : لن تكونوا شيئا يذكر إذا لم يعمر قلوبكم حب صادق عميق للبلد الذى أعاشتكم تربته كما أن تحليلات وآراء «الفنان الانجليزى كينيث وود» الذى كان موظفا فى بغداد سنة ١٩٤٤ ـ كان لها أثر فى زخم جهوده فى البحث عن الهوية بين ضباب معطيات التراث ومدارس الفن الأوروبى الحديث، حتى تمكن من ارساء مبادئها وتجسيدها فى تماثيله العديدة ونصبه الرائع ولوحاته الملونة. كما ضرب المثل بسيرته وسلوكه الشخصى وحياته التى لم تمتد لأكثر من اثنين وأربعين عاما. عمل فى معظمها فى ظل الانتداب البريطانى قبل الثورة. كان يضحى بجهده وماله القليل من أجل رسالته. فحين كلفته السلطة سنة ١٩٤٥ بعمل نافورة لمحطة يعقوبة للسكة الحديد. لم يكن ما يدفعه المسئولون ليغطى نفقات الانشاء ولولا توقفهم عن الدفع فى منتصف الطريق ، لمضى فى إقامة تمثالين لفلاح وفلاحة بارتفاع ثمانية أقدام. إلا أنه فى نهاية مشوار حياته أقام الأثر الذى رواد أحلامه على مر السنين وهو نصب الحرية الذى رحل قبل أن يراه شامخاً فى قلب بغداد.

لوحة زيتية للرسام العراقى الشاعر : نورى الراوى

ومن أبرز من شاركوا جواد سليم فى تمهيد الطريق للفن العراقى الحديث، الرسام والباحث: شاكر حسن آل سعيد ولد فى بغداد سنة ١٩٢٦ وتخرج فى كلية

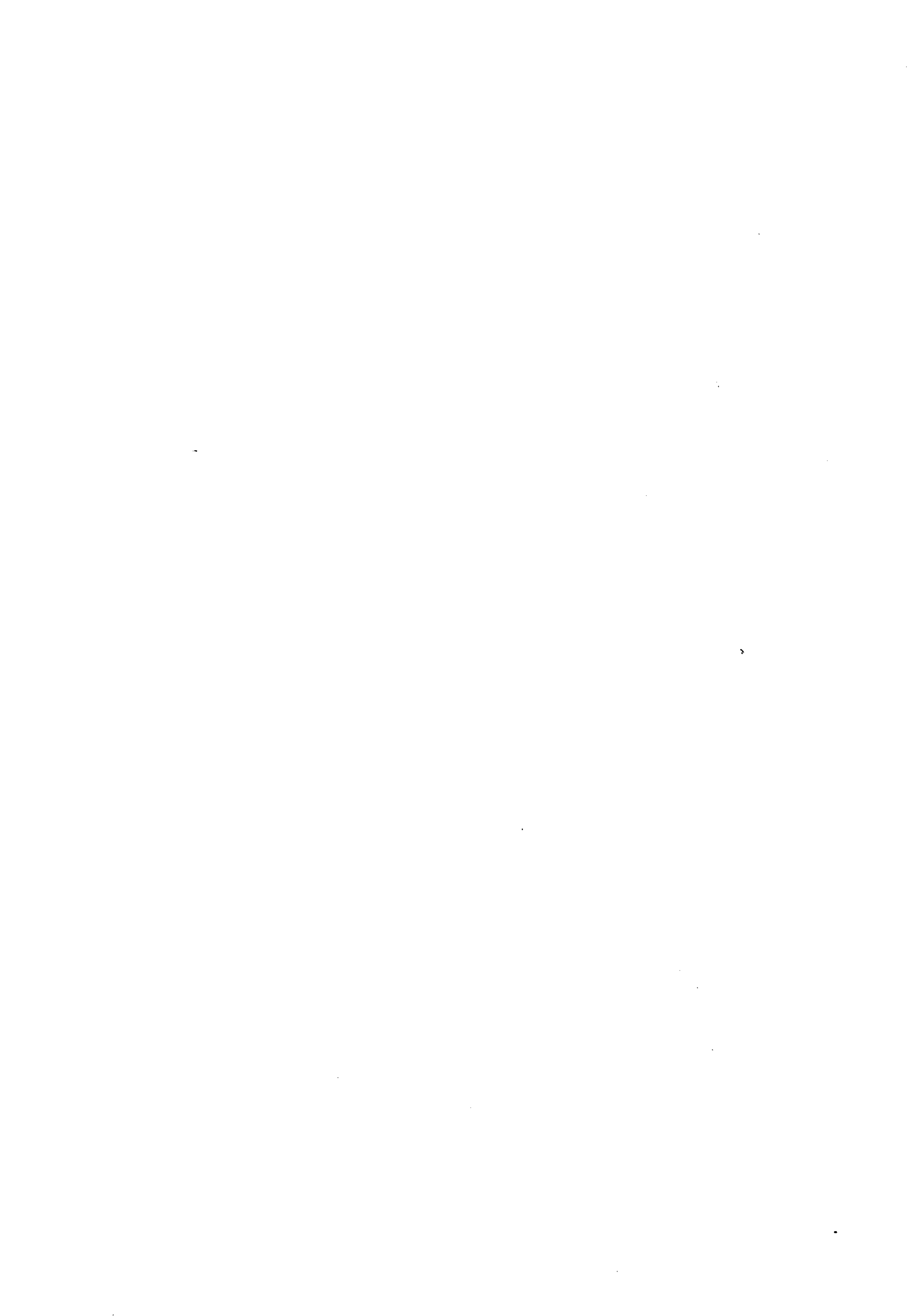
الآداب ثم فى معهد الفنون الجميلة، وله عدة دراسات منشورة تناولت الحركة الفنية وأعمال يحى بن محمود الواسطى وملامح الفن التشكيلى فى الحضارة الإسلامية . ويعتبر مؤلفه عن «البعد الواحد» من أهم أعماله فقد شرح به أفكاره الصوفية فى الفنون المرئية. كان سنة ١٩٥١ عضوا فى جماعة بغداد للفن الحديث، ومن أكثر الحواريين تحمسا للمبادئ التى أرساها مؤسسها جواد سليم. حاول تطبيقها حرفيا فى لوحاته، فاستلهم التراث الكلاسيكى العراقى بشكل مباشر، اتضح فى رسومه الايضاحية لقصص ألف ليلة وليلة وفى بعض لوحاته الباكرة مثل العودة من القرية و «فلاحون وقمر وقصر» لكننا نلاحظ أيضا علاقة هذه الأعمال برسوم: عبدالهادى الجزار (١٩٢٥ ـ ١٩٦٦)، فى الموضوعات الشعبية مثل «فرح زليخة» وفى غمرة بحثه عن الهوية العراقية لجأ إلى إدخال الحروف العربية فى تكويناته، لكن سرعان ما هجرها لينشغل بتخليق تشكيلات من التأثيرات العفوية التى تتركها عوامل التعرية على أسفلت الطريق، أو على الجدران القديمة حين يسقط عنها الملاط ويزول الطلاء وتتوزعها التشققات. مقتفيا فى ذلك أثر السويسرى «ماكس ارنست» وتهشيراته التى استخرج منها ما أسماه الكائنات الجديدة. وتعرف هذه الطريقة باسم فروتاج وإذا شئنا دقة المقابلة فهو يفعل ما فعله الألمانى فيلى بارومايستر، الذى ترك مرسمه على حاله بعد أن هدمته قنابل الحرب العالمية الثانية وشرع ينقل تأثيرات الدمار المرتسمة على سطح الجدران المتداعية المحترقة.

يرى الناقد المؤرخ جبرا ابراهيم جبرا، ان الفن العراقى الحديث اتخذ شخصيته المستقلة فى فترة لا تتجاوز الثلاثين عاما، بغض النظر عن الدور الذى لعبته معاهد التربية الفنية الرسمية منذ الثلاثينات فبعد أن وضعت الحرب العالمية أوزارها سنة ١٩٤٥، وانصرف المهاجرون البولنديون الذين كان لهم فضل فى تنوير قادة الفن العراقى الحديث، تكونت جماعة الرواد سنة ١٩٥٠ بزعامة الرسام: فائق حسن، الذى ولد سنة ١٩١٤ ودرس الفن فى باريس. ثم أسس جواد سليم بعد عام واحد جماعته التى سبقت الاشارة اليها. وبعد عامين آخرين ظهرت جماعة الانطباعيين سنة ١٩٥٣ بزعامة: حافظ الدرومى، الذى ولد سنة ١٩١٤ ودرس الفن فى بريطانيا.

بحث الجميع عن الهوية العراقية حتى تكللت جهودهم بإقامة أول معرض عراقى الطابع، فى فبراير ١٩٥٦ فى نادى المنصور فى بغداد. لفت هذا المعرض أنظار الدولة فأنشأت جمعية الفنانين فى نهاية العام تحت الرعاية الملكية، بينما واصلت الجماعات الفنية نشاطها ونشر أفكارها إلى أن اندلعت الثورة فى يوليو ١٩٥٨

وأعلنت الجمهورية. لم تمض أعوام قليلة حتى عاد المبعوثون الذين أنهوا دراستهم الفنية، فى باريس وروما ووارسو وبيكين وزغرب، وانضموا الى مسيرة خريجى معهد الفنون الجميلة وأكاديمية الفنون ببغداد، وانقسمت الجماعات الثلاث وظهرت جماعات جديدة هى: الأكاديميون الجدد، والمجددون، والرؤية الجديدة، والبعد الواحد، وعدة جماعات أخرى صغيرة.

تنوعت الجماعات بتنوع الأيديولوجيات، بين سياسية ودينية وصوفية وشكلية ولا شكلية، وأصبح الفيصل فى قيمة أى منها لا يرجع إلى ما تنشره من آراء وأُفكار، وإنما إلى المعايير التى يطرحها الإبداع الفنى، والقضايا التى يثيرها والقوة التعبيرية وأصالتها، ودقة الأداء وبلاغة الصياغة، ومدى تضافر الشكل والمضمون فى تلبية احتياجات المتغيرات، الحضارية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية، وما يصاحب كل ذلك من تغيرات ثقافية جديدة. فالفن لا ينشأ من فراغ.. ولا يمضى إلى فراغ.



● الفصل الثالث

عرض كتب



الفن والمجتمع .. عبر التاريخ

«الجزء الأول»

تأليف : آرنولد هاوزر
ترجمة : د. فؤاد زكريا

الناشر : دار الكتاب العربي

مقدمة

بعد صدور الطبعة العربية لكتاب «الفن والاشتراكية» بقلم ارنست فيشر وكتاب واقعية بلا ضفاف بقلم/ روجيه جارودى صدرت ترجمة الجزء الأول من المؤلف الضخم الذى وضعه آرنولد هاوزر بعنوان التاريخ الاجتماعى للفن.

ومن الملاحظ أنه لم تصدر بالعربية مؤلفات فى الفن التشكيلى بوجه عام، يمكن مقارنتها بهذا المستوى الرفيع من المترجمات.

ربما يرجع ذلك إلى ضيق وقت القادرين على التأليف. أو أن مثل هذه المصنفات تحتاج إلى نوع خاص من الدراسة متعددة الجوانب. أو أن دور النشر تعزف عن تشجيع التأليف حول الفنون التشكيلية لأسباب تجارية، مسقطة من حسابها أنها - أى دور النشر - أجهزة خدمات وأدوات حاسمة فى طريق الازدهار الثقافى للبلاد.

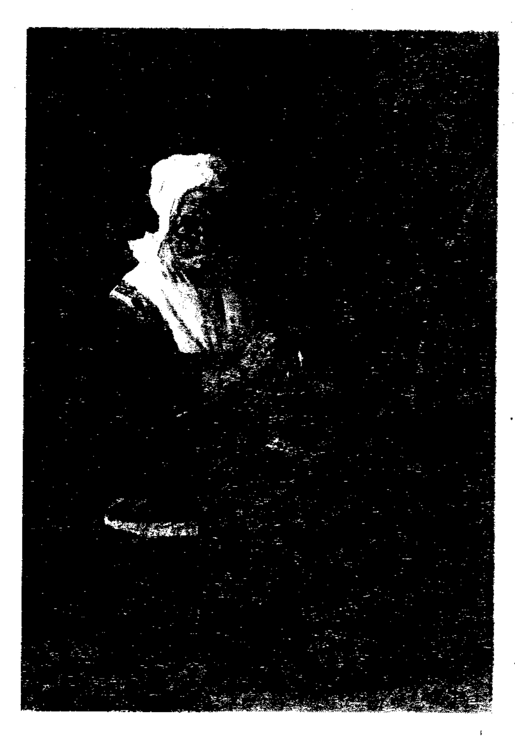
فمعظم ما ينشر من مؤلفات، عبارة عن كتيبات اجتهادية لا ترقى إلى مستوى المراجع، وغالبا ما تعالج مشكلات تكنيكية أكاديمية أو خواطر وتحليلات ذاتية الطابع،،،

المؤلف والكاتب

ولد آرنولد هاوزر فى المجر ودرس الأدب وتاريخ الفن فى جامعاتها وفى برلين وباريس أيضا. بعد الحرب العالمية الأولى ، قام بابحاث فى الفن الكلاسيكى والإيطالى فى إيطاليا ثم عاد إلى برلين حيث درس الاقتصاد والاجتماع.

وفى عام ١٩٣٨ - فى لندن - صنف كتابا عن السينما من وجهة نظر علم الاجتماع. وفى عام ١٩٥١ صدر مؤلفه الذى نحن بصدده بعد إعداد دام عشرة أعوام، وتم نشره فى انجلترا وأمريكا فى وقت واحد.

صدر الكتاب باللغة الألمانية، ونشرت الترجمة الانجليزية فى جزءين سنة ١٩٥٧ ثم أعيد طبعها فى أربعة أجزاء بعد عامين. إلا أن الطبعة الانجليزية تعتبر أصولا بدورها لاشتراك المؤلف فى ترجمتها .على هذه الطبعة الأخيرة، اعتمد د. فؤاد زكريا فى نقل الكتاب إلى اللغة العربية تحت عنوان «الفن والمجتمع عبر التاريخ. وتقع الترجمة العربية فى ٥٢٧ صفحة من القطع



بون فون ـ لوحة سيدة تغزل ـ زيت علي خشب ـ ٤٦ × ٣٣,٥ سم .

الكبير، ذيلها المترجم بهوامش وتفسيرات تساعد القارئ على الألمام بجوانب الموضوع،،


وجه من الفن القبطي .

الباب الأول :

يتناول المؤلف فى الباب الأول عصور ما قبل التاريخ والمعتقدات السحرية فى العصر الحجرى الأول ونزعة مطابقة الطبيعة دون العناية بالصياغة الفنية، وبين الاختلافات الجذرية بين الفن البدائى القديم من ناحية والفن البدائى الحديث وفن الطفل من ناحية أخرى، انطلاقا من فكرة أن الفن عامة يكشف عما يعرفه الفنان. فالفن البدائى القديم ينبنى على وحدة الادراك البصرى دون ثنائية ما هو مرئى وما هو معروف. ولم يكن الفن بالنسبة للفنان القديم سوى أداة سحرية شأنها شأن المصيدة التى يستخدمها للإيقاع بالحيوانات. فكان الصائد هو الفنان.. والكاهن فيما بعد. أما ظاهرة التصفيف فى صور الكهوف فلا ترجع لأسباب تشكيلية دائما لضيق المكان. لم يظهر التصميم الهندسى الا فى العصر الحجرى الجديد على شكل رموز وعلامات هيروغليفية، يربط المؤلف بينها وبين تحرر الإنسان من التطفل على الطبيعة بالإضافة إلى حلول الدين محل السحر. وساد كل من التصوير الدينى والزخرفة الدنوية عصور البرونز والحديد والعصور الشرقية واليونانية القديمة حتى القرن الخامس ق. م.

الباب الثانى :

عبر ستة فصول يحلل الكتاب ثقافة الحضارة الشرقية القديمة وعناصر السكون والحركة فيها ومركز الفنان وتنظيم الانتاج. ويتعرض لنمطية الفن المصرى القديم ونزعة مطابقة الطبيعة فى عصر اخناتون. فحين تحول الإنسان بعد العصر الحجرى القديم من الفردية إلى التعاونية والتجارة والحرف، واصل الفلاحون تقاليد

العصر الحجرى الجديد تحت الحكم الأوتوقراطى المتقدم فى مصر والعراق. فتغلغلت الحياة الدينية فى الحياة اليومية واتجه الفن إلى الشكلية الدقيقة. ومع تركيز الثروة وتقسيم العمل ظهر صانع صور الأرواح والآلهة والناس والأدوات التطبيقية، بدل الساحر الملهم. وانشئت الأستوديوهات فى المعابد والقصور ليعمل فيها الفنان، ماجورا كان أو متطوعا أو عبدا.. لكنه محترف على كل حال، يبدع فنا سكونيا جامدا لم يتحرر طابعه الا فى عصر اخناتون وثورته الثقافية. أما فى بلاد ما بين النهرين فكان الفن أشد جمودا رغم اعتماد تلك البلاد على الصناعة والتجارة. وما يبين أن الظروف الاجتماعية المتشابهة لا تسفر عن طابع فنى متشابه، أن الفن فى المجتمع الكريتى القديم - فى نفس المرحلة - كان يتسم بالتحرر والمرونة نظرا لظروف التجارة الخارجية والحياة المترفة.

الباب الثالث:

ويفرد المؤلف سبعة فصول عن اليونان وروما حيث العصر البطولى والهومرى والفن الكلاسيكى والهلينتى ونهاية العالم القديم. ويمهد لطابع الفن فى تلك العصور فيبين أن الملوك والأمراء فى العصر البطولى كانوا قراصنة ولصوصا دنيويين يتسمون بالفردية والفوضوية، يفتتون التنظيم العشائرى وينتقلون بالمجتمع إلى النظام الاقطاعى. إلا أن أسلوب الفن الهندسى لم ينته إلا بعد بداية العصر الكلاسيكى حيث كانت المرأة



اوجين ديلاكروا - لوحة احدي الهة النار مقيدا - زيت علي توال ٢,٥ × ٧٣ سم.

هى الموضوع الرئيسى فى الفن، لكن الأرستوقراطية الحاكمة كانت تكره العرى إلا فى سبيل الدعاية للمسابقات الرياضية. كان الفن الكلاسيكى مترفعا فاخضع النحت للنظرة الأخلاقية الأرستقراطية كما يتضح فى تماثيل «أبولو» . أما تماثيل الرياضيين فكانت مثالية لا تمثل أصحابها حقا.

بانتصار التجار الطغاة على مالك الأرض، تحول الانتاج الفنى الفردى إلى إنتاج تجارى عريض وأصبح غاية فى ذاته يستهدف الكشف عن الجمال بعد أن شعر اليونانيون بذاتهم حين استوطنوا بلادا غريبة وازدهروا اقتصاديا وعملت الطبقة العليا على الانتاج الفنى بلا غرض.

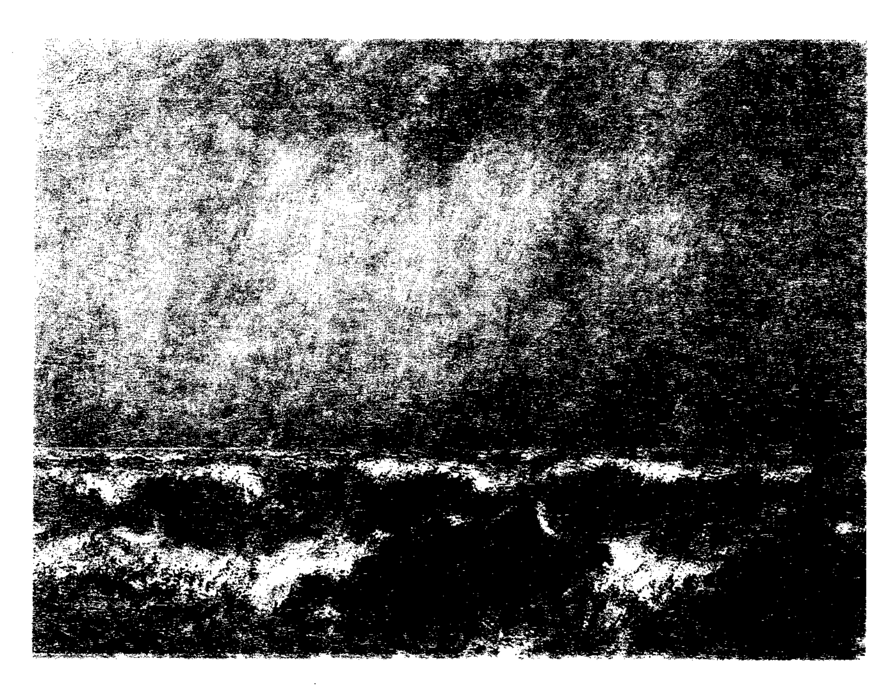


لــوحة للفــنان يحــيي الـواسطي

إلا أن الفن الكلاسيكى اتسم بالصرامة رغم الشكل الاجتماعى الديمقراطى فى القرن الخامس ق. م فقد فضلت أرستقراطية البورجوازية الأساطير الهليلينستية القديمة من دون موضوعات الحياة اليومية. لكن القرن ما كاد ينصرم حتى سقطت العقائد الجامدة تحت ضربيات السفسطائية مما زاد فى أهمية العناصر الواقعية والانفعالية فى الفن اليونانى. فتحرر النحت من العمارة وأصبحت آلهة الأولب أكثر شعبية.

على مدى قرون ثلاثة بعد ذلك، ساد الفن الهيلينستي الذى تميز بثقافة مهجنة لمجتمع راسمالى يتخطى الحدود الاقليمية،. اتجهت البورجوازية الجديدة إلى

التحرر من التقاليد، واعتمدت على القدرة العقلانية على الابتكار. واتجه الفن والعلم بدورهما فى ذلك العصر إلى مواءمة الأساليب فى تناسق مصطنع بعيد عن الاصالة. وازدادت أهمية فن التصوير فى العصر الامبراطورى حتى ارتبط بالنظام الاجتماعى واستخدم فى الأعلام ومواكب القادة والمحاكم. كان هو الخبر والمقال والكاريكاتور السياسى وشريط الأنباء الذى يشبه شريط السينما.

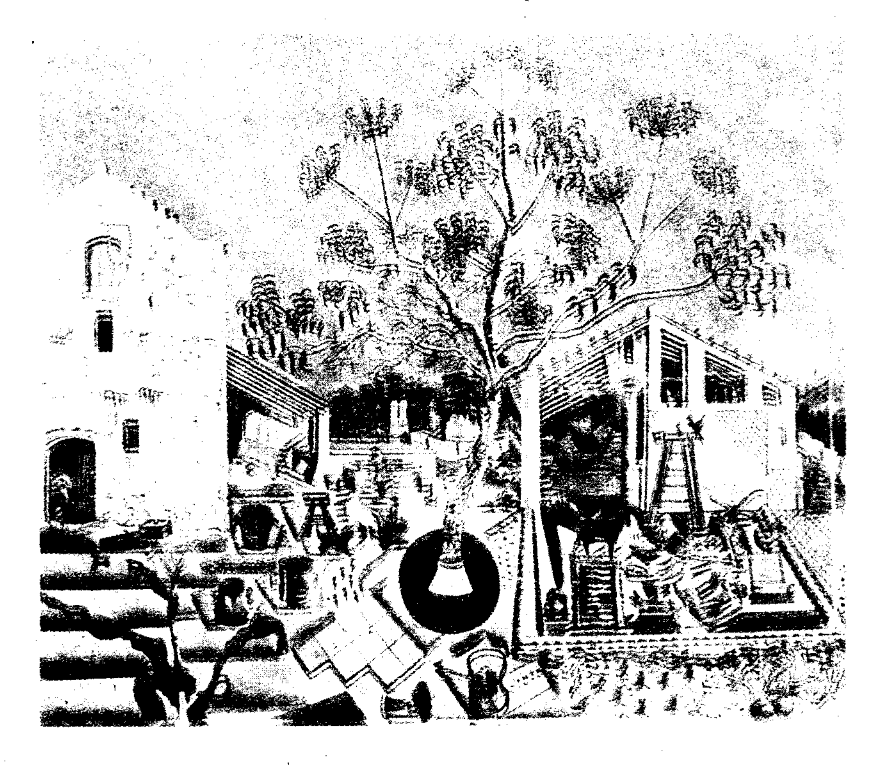


الرسام الفرنسي جوستاف كوربيه. لوحة عاصفة البحر زيت علي توال ٩٢,٨ × ٦٥ سم.

الباب الرابع :

فى مسيرة المؤلف نحو عصر النهضة، أفرد أحد عشر فصلا عن العصور الوسطى. استعرض خلالها روحانية الفن المسيحى القديم والأسلوب البيزنطى وظاهرة تحطيم الصور ثم الأسلوب الرومانسكى وثنائية الفن القوطى. وأوضح أن أنماط الفن الوسيط تتبع البناء الاقتصادى والاجتماعى وما يتعلق بهما من تفسير الدين المسيحى الذى سيطر على العصور الوسطى برمتها. فالعصور الوسطى القديمة تميزت بالتصميم والتبسيط ومعالجة الأبعاد اعتباطيا. أما المتوسطة، فاتسمت بتحرر الفن مع احتفاظه بطابع دينى عميق، بينما اتخذ الفن المسيحى المتقدم تعبيرا نفسانيا

غير ميتافيزيقى، فاعتدل المنظور واتجه الفن إلى الإيضاحية والأسلوب الملحمى. أما العيوب الفنية آنذاك فلا ترجع إلى الاتجاهات الميتافيزيقية بل إلى الإخفاق الايضاحى. لكنه تغلب على تلك العيوب حين صدر مرسوم التسامح الذى أنهى الصراع بين الدولة والكنيسة وأصبح الفن الرسمى للدولة والأرستقراطية المثقفة.



لوحة المزرعة للرسام الأسباني خوان ميرو - زيت علي قماش ١٣٢ × ١٤٧ سم - ١٩٢١ .

حين انتصرت الكنيسة فى القسطنطينية استظلت بقوة زعمت أنها لا تنتمى إلى هذا العالم واستحدثت أسلوبا بالغ الجدة. وارتبط ازدهار الفن البيزنطى بالازدهار الاقتصادى الحضرى فى القرن الخامس الميلادى. لكن السلطة الأوتوقراطية كانت دائما مصدرا للصرامة المحافظة، خاصة وقد استخفت «البابوية القيصرية» خلف شعارات ظل الله فى الأرض أو الكاهن الأعظم وطالبت الشعب بولاء يفوق حد التصور. فى هذه الظروف بلغ الفن ذروته فى تقديم الشخصيات الرسمية بطريقة المواجهة وفى صورة تفرض الاحترام والاجلال. أما الروح الشعائرية فتمثلت فى الفسيفساء الاستعراضية

البعيدة عن التعقيد والظلال، لأن الكنيسة كانت مركز التقاء أهل المنطقة أكثر مما كانت بيتا لله.

بعد القرن الخامس الميلادى، استعان الأباطرة بملاك الأرض لتجهيز جيوش المرتزقة ضد الفرس والصقالبة والعرب. لكن الأديرة كانت تعفى الشباب من الجندية وتسيطر على روح الشعب عن طريق الفن التشكيلى. من هنا انطلقت اتجاهات تحطيم الصور والنفور من تصوير المقدسات ماعدا صورة المسيح التى تحولت الى مجرد نوع من التعاويذ، فلم يكن تحطيم الصور حركة تطهيرية بل اتجاه إلى الشكلية والتكرار على هيئة تكوينات زخرفية.

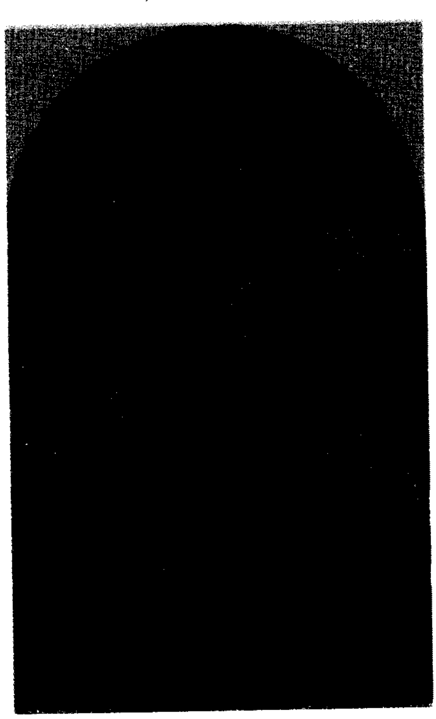
لوحة تعبر عن الفن والمجتمع عبر التاريخ .

أما فى أوروبا الغربية فقد استتبت سلطة الكنيسة بعد وقت من الزمان وأنشأ شرلمان مركزا للفنون يعمل على استيعاب الكلاسيكية ويتجه بالفن إلى استعادة

الأبعاد الثلاثة للجسم البشرى. ومن بعده تركزت الفنون فى الأديرة واستوديوهات القصور الاقطاعية، وشاع استخدام الفنيين من الأماكن البعيدة أو الأسواق القريبة من أجل تشييد الكنائس الكبيرة. توطد الاقطاع فى القرن التاسع واتسم الفن حينذاك بالتركيب السكونى الجامد. أضمحلت المدن الكبرى وانبثقت الكنائس الرومانسكية فى بلدان صغيرة منعزلة أن الطابع الدينى للرومانسكية لا يرجع إلى تغلغل الدين فى الحياة بل لأن الكنيسة هى المصدر الوحيد لعمل الفنانين، الرومانسيكية .. طراز فنى فى عصر اقطاعى يناهض الفردية ويفضل التجانس والنمطية. حتى النحت.. لم يكن سوى دعامات وأعمدة من العناصر البشرية والحيوانية والنباتية.

أما الفن القوطى.. فيقرر المؤلف أنه أهم تحول طرأ على تاريخ الفن الحديث بأثره. فهو يتضمن أصل المبادئ الأسلوبية الباقية حتى الآن: الاخلاص للطبيعة وعمق الشعور والحساسية الدنيوية.

حين انتقل مركز الثقل إلى المدينة مرة أخرى، أصبح الفن البصرى من انتاج فنانين بورجوازيين لهم تأثير حاسم فى شكل العمارة، وازداد الدور العلمانى فى تشييد الكاتدرائيات. لم تعد المسيحية وقفا على القساوسة بل أصبحت عقيدة جماهيرية تحل أخلاقياتها محل شعائرها.، وتحولت الروح الأوروبية من العالم الآخر إلى البيئة المباشرة واتضحت ثنائية الفن القوطى حين جمعت بين تعلق الاقطاع بالعالم الآخر.. واتجاه البورجوازية إلى العالم الذى نحيا فيه بين الفلسفة الواقعية.. والفلسفة الاسمية.



لوحة للفنان ميكل أنجلو.

وقد أوضح المترجم أن «الواقعية» فى هذا المجال تقابل المثالية فى مفهومها الحديث، لأنها واقعية الأفكار بينما الاسمية تقابل الواقعية الحديثة.. لأنها واقعية الأشياء.

اتخذ الفن القوطى طابع عملية النمو واحتاجت تلك الكاتدرائيات الهائلة الى تخصصات متنوعة مما تطلب ظهور التجمعات الحرفية. وبازدياد القوة البورجوازية فى المدينة فى القرن الرابع عشر تمكن الفنان من الحياة الفردية بأعماله فى سوق منتظمة فظهرت الطائفة الفنية وظهر معها ما يلائم البورجوازية الجديدة من أحجام فنية صغيرة وذوق أكثر مرونة وتعبيرية.

لا تكاد احدى الطبقات الاجتماعية توطد سلطانها ونفوذها حتى يسعى الفن التشكيلى إلى تلبية احتياجاتهافى العصر القوطى المتأخر كانت الطبقة المتوسطة تمثل أكثر الاتجاهات تقدمية وانتاجية فى ميدان الفن والثقافة. لقد تحول أفرادها إلى أثرياء. وبعد أن كان فنها فى العصور الوسطى المتوسطة يتميز بالسوقية، أصبح أرفع قيمة وأكثر إمتاعا ومفعما بالحركة والدينامية، وحلت اللوحات التصويرية محل اللوحات الحائطية، وانتشرت المستنسخات بين الشعب.

الباب الخامس :

وفى ختام الجزء الأول، بسط المؤلف نصف صفحات الكتاب تقريبا ليتناول عصر النهضة فى عشرة فصول طويلة تحدث فيها عن المانريزم والباروك وتماوج التطورات الاقتصادية والاجتماعية ومفهوم عصر النهضة منذ بداياته الأولى. وأوضح أننا مدينون لذلك العصر العظيم بالنظرة العلمية والطبيعية. فالفنان لم يكن فقط ملاحظا للطبيعة بل دارسا لها أيضا. لقد اختفى الوقار المتحجر المحسوب الذي ساد العصور الوسطى فى أوروبا الشمالية، ليفسح المجال أمام الحرية وتلقائية التعبير.. والرشاقة والأناقة والاتزان.

كانت الطبقة الوسطى مع مجتمع البلاط فى نهاية القرن الخامس عشر، يشكلان جمهور الفن فى عصر النهضة.. وبين المؤلف كيف أن البدايات الأولى ترجع إلى فجر القرن الثالث عشر حين تمكنت الطبقة الوسطى من السلطة تماما مستهدفة الربح والاقتناء والنشاط والبذخ. ليس من الغريب والحال هكذا أن يكون جوتو (١٣٣٧ ـ ١٢٢٦) أول فنان كبير فى عصر النهضة، تبعه لورنزيتى (١٣٤٩ ـ ١٣١٩) صاحب المناظر الطبيعية المطابقة للواقع. ثم ازدهرت فلورنسا بعد سنين فى القرن الخامس عشر وشمل الازدهار الاقتصادى المدن التجارية الكبرى فى وسط ايطاليا

واتسمت القصور بالزخارف الحائطية المستمدة من حياة البلاط.. والمعارك والأساطير والتاريخ.

تطور الفن فى مسيرته لمطابقة الطبيعة وفقا للتطورات الاجتماعية. تارة يتميز بالأسلوب الشاهق المجيد والبساطة المضادة للأسلوب القوطى، وتارة يهتم بالعلاقات والنسب المكانية والثراء. وتارة ثالثة يتسم بالحساسية والنفسانية. وكانت الحضارة بوجه عام ملكا تنفرد به صفوة مستنيرة ذات ثقافة لاتينية وكانت أعظم الأعمال الفنية موجهة الى تلك الطبقة التى تدرك المسافة التى تفصلها عن الجماهير. لكن نهاية القرن شهدت ثورة مضادة حمل لواءها الورثة المدللون فى محاولة للعودة الى التقاليد القوطية،. وفى تلك التطورات الحافلة، برزت وظائف اجتماعية لم تكن معروفة من قبل، الفنان.. جامع الأعمال الفنية.. الناقد.

فى بداية الأمر، لم يبدع الفنان عمله بدافع التعبير الذاتى. فحين اكتشف الأثرياء أن أصلح وسيلة لتخليد أنفسهم هى اهداء الكنيسة أعمالا فنية أو بناء الكنائس الصغيرة، استعانوا فى ذلك بأشهر فنانى العصر مثل فيليبوليس (١٤٦٩ ـ ١٤٠٦) وماساتو (١٤٢٧ ـ ١٤٠١) كان مركز الفنان ضئيلا فى بداية القرن. الا أن تزايد الطلب عليه أدى إلى ارتقائه إلى مستوى المشتغل الحر بالعمل الذهنى. وبعد أن كانت استوديوهات الفنانين تنتج أعمالا يسهم فى ابداعها أكثر من شخص واحد، جاء ميكلانجلو (١٥٦٤ ـ ١٤٧٥) ليكون أول الفنانين المحدثين الذين ينجزون ابداعهم دون مساعدة من أوله إلى آخره. وتطور الوعى الذاتى للفنانين فتحرروا من الطلبات المباشرة وأبدعوا أعمالا لم يطلبها منهم أحد. وارتفعت أجورهم وظهرت فكرة العبقرية. وأصبح الفنان شخصية لا تخضع الا لذاتها وليس للتراث أو النظرية أو القواعد. كان الفن فى بداية العصر خاضعا لمعايير علمية،أما فى أخرياته وفى عصر الباروك، فقد أصبح التفكير العلمى يتشكل وفقا لمبادئ جمالية. وليست المواهب المتعددة التى اشتهر بها العصر راجعة الى المثل الأعلى لتعدد المواهب، بل الى متطلبات الصنعة الحرفية للفنون البصرية.

التطور الاجتماعى من القرن الخامس عشر إلى السادس عشر، صاحبه تطور فنى من نزعة مطابقة الطبيعة إلى نزعة كلاسيكية جديدة.. شكلية.. تتسم بالاصطناع والاقتباس وانعكاسات المجتمع القديم.. وذكريات البطولة والفروسية كان ذلك التطور استجابة للنظام الشكلى الأخلاقى الذى فرضته الطبقة العليا حينذاك. كان الفن بالنسبة لها رمزا للهدوء والوقار والاستقرار الذى تصبو إلى

تحقيقة فى الحياة، بعد أن كان فى القرون الوسطى دينيا يعتبر العالم عملية نمو لا يمكن التحكم فيها.

لكن عصر النهضة حين وصل إلى ذروته، ظهر أسلوب المانريزم أو «الافتعالية» مبتدأ من العقد الثالث من القرن السادس عشر. مختلطا بأسلوب الباروك أحيانا. جاء المانريزم ليستبدل تجانس الكلاسيكية الجديدة وانتظامها، بسمات أكثر ايحائية وذاتية، مع تعميق التجربة الدينية. لكنه كان منطلقا من تجربة ثقافية وليست طبيعية، كتعبير عن التعارض بين الاتجاهات الروحية والحسية. وتعبير أيضا عن الأزمة التى اجتاحت أوروبا الغربية فى القرن السادس عشر فى كل من المجالات السياسية والاقتصادية والثقافية. هكذا شمل المانريزم كل أوروبا وأسفر عن نظرية هامة تنادى بأن الفن ليس محاكاة للطبيعة، بل انه نظير لها ويخلق منها..

فى هذا الابان - فى النصف الثانى من القرن السادس عشر - انشئت أكاديمية فازارى وميكلانجلو بين مديريها. اشترطت فيمن يلتحقون بها من الفنانين صفة التكوين الثقافى المتبين المتعدد الجوانب. ثم اصبحت مركزا لتراخيص العمل والاستشارات الفنية وسيطرت على الحركة الفنية عامة طوال قرون ثلاثة، فرضت خلالها مبدأ الاقتداء بالأمشق الكلاسيكية والمحاكاة التلفيقية لفنانى عصر النهضة. وفى نفس الحقبة ظهرت فكرة «الناقد الفنى» ومدى أحقيته فى القيام بدور القاضى فى مسائل الفن. وارتبطت هذه الفكرة بثورة المانريزم على الأكاديمية المتزمتة، الثورة التى اتخذت شكل التجاوز عن القيود المكانية مع الاشارة التعبيرية فى العمق، والرؤيا التخيلية وضعف الاحساس بالواقعية.

ويحدد الكاتب فنانين بعينهم كمعالم طريق التطور الفنى فى عصر النهضة. فإذا كان جوتو هو مفجر نزعة مطابقة الطبيعة، فميكلانجلو هو أول فنان مستقل بدأ العمل وأنهاه ومن بعده تنتورتو (١٥٩٤ - ١٥١٨) الذى استقل عن الاتجاه الأوروبى للمانريزم. ثم الجريكو الأسبانى (١٦١٤ - ١٥٤١) بأسلوبه الروحى رغم انتمائه الى حركة المانريزم. وبروجل فى ايطاليا (١٥٦٩ - ١٥٢٩) بأعماله ذات الطابع التصميمى والنزعة الطبيعية الصحية البارعة.واستهدافه حياة البسطاء من دون تذوقهم.

وبينما كان المانريزم أسلوبا أوروبيا شاملا ظهر الباروك، أكثر تجانسا فى ذاته لكنه متغير بتغير البلدان التى ظهر فيها. فهو يختلف فى الأوساط البلاطية الكاثوليكية عنه فى مجتمعات الطبقة الوسطى عنه فى الجماعات البروتستانتية. أنه

أسلوب مطابق للطبيعة .. كلاسيكى.. تحليلى وتركيبى فى آن واحد. لكنه من حيث الأهداف كان يسعى الى كل ما هو تصويرى، عن طريق تفكيك القالب التشكيلى الراسخ الى شئ متحرك غامض ذى طابع لا متناهى، طابع يعكس الرعدة التى سرت فى نفس الانسان حين أدرك أن الأرض ليست مركز الكون. عكس الباروك تلك الرعدة التى غيرت موقف انسان العصر من الحياة بعد الحرب الدينية الطويلة. غيرته إلى موقف متساهل متفاهم جعل من روما عاصمة للمسيحية الكاثوليكية وأضفى على الكنيسة أبهة البلاط. وسرعان ما امتدت سيادة الباروك إلى أوروباالغربية وانتهى عهد المانريزم..

وفى هولندا أيضا.. تغيرت الظروف الاقتصادية فى القرن السابع عشر، وأصبح الناس يحصلون على أموال لا يجدون بابا لاستثمارها . فاتجهوا بها إلى السلع والأثاث وأدوات الزينة .. والصور . لم يعد مصير الفن مرتبطا بالكنيسة أو البلاط. لقد ارتبط بطلبات الطبقة المتوسطة كبديل للتكليفات العامة،. وبما أنها طبقة غير متجانسة الذوق والثقافة. جاءت الأعمال الفنية على نفس الدرجة من التباين، وتكاثر عدد الفنانين إلى درجة أن مدينة أنتورب كانت تضم ١٦٢٠ فنانا فى مقابل ١٦٩ خبازا و٧٨ قصابا، الأمر الذى أدى إلى انخفاض مستوى الأعمال الفنية حتى أن لوحة حراس الليل أشهر لوحات رمبرانت (١٦٦٩ - ١٦٠٦) بيعت وهو فى أوج شهرته بأقل من ثمن ثورين...

هكذا ينهى أرنولد هاوزر الجزء الأول من مصنفه الضخم. ينهيه عند أسلوب الباروك فى قمة عصر النهضة. لم يقتصر فى تحليلاته على الفن التشكيلى، بل عالج أيضا فنون الشعر والأدب، خاصة فى العصور اليونانية حين كانت هذه الفنون تتخذ مكان الصدارة. وكان على الدوام يجد الأواصر المتينة التى تربط بين أساليب الأدب والفن التشكيلى من ناحية، وبين تغير الظروف الاقتصادية وما يتبعها من تغيرات اجتماعية وثقافية من ناحية أخرى،،،

الواقع أننا نستـ
الحركة الفنية فى
الجباخنجى (١٩١٠
وناقدا ومؤرخا لل
«صوت الفنان» . . ا

نشـرت هيـئـة الكتـاب هذا العمل الفريد سنة ١٩٨٦ ليروى تاريخ حركتنا الفنية على لسان أحد صـانعـيـهـا وهو المؤلف نفسه. كان يعلمنا مـادة تاريخ الفن حـين التـحـقنا بمدرسـة الفنون الجـمـيلة العليـا سنة ١٩٤١. كان شابا وسيما عائدا لتـوه من إيطاليـا بعـد دراسـة الرسم والتلوين قــبل إندلاع الحـرب العـالميـة الثانيـة. على لسـانه تحـدث الكتـاب عن حيـاة رواد الفن فى بلادنا، من خـلال لقاءات وحوارات خاصة، لولاها لاخـتـفى إلى الأبد الكثـيـر من عـوامل تفـجـر الحـركـة الفنيـة



أحمد صبري - صورة توفيق الحكيم - زيت علي قماش سنة ١٩٥٠ .

الحديثة فى مصر.
تناول فى كتابه
حياة: يوسف كامل
(١٨٩١ - ١٩٧١)
وراغب عياد
(١٨٩٣ - ١٩٨٢)
وأحمد صبرى
(١٨٨٩ - ١٩٥٥)
وغيرهم من الرعيل
الأول والثانى من
خريجى مدرسة
الفنون الجميلة
صناع النهضة.
ومن خلال الأحياء
الذين التقى بهم
روى سيرة من لم



الرسام الناقد صدقي الجبخانجي - لوحة احجار علي الشاطئ ٦٠ × ٤٠ سم - أكريلك علي ورق.

يدركهم فى فتوته، كمثالنا العبقرى: محمود مختار (١٨٩١ - ١٩٣٤). بالأسلوب المثير الشيق نفسه رصع تحفته بحكايات الساسة ورعاة الفن فى الثلث الأول من القرن، مشيرا إلى ما وصلوا إليه من وعى وإدراك وثقافة ودراية بأن الفن الجميل سلاح لايقل خطورة عن أى سلاح آخر.

لأنه يضع كتابه فى أسلوب قصصى نادر فى مثل هذه البحوث، نراه يعاهد القارىء فى المقدمة على أن يصدقه القول، ويقسم ألا يسجل الا ما عاينه بنفسه أو سمعه من رواة معتمدين. الأمر الذى يضع بين ايدينا وثيقة وليس مجرد كتاب فى التاريخ، يستند إلى مراجع تحمل وجهات نظر متباينة يختار منها ما يحلوله. يذكرنا هذا السياق بقوة بالمؤرخ الأول لعصر النهضة الإيطالية: جورجيوفازارى (١٥١١ - ١٥٨٤) ومجلده العمدة حياة أوسع الفنانين شهرة، من الرسامين الملونين والمثالين والمعماريين، وكان هو نفسه رساما ملوناومعماريا، لكنه احتجز لاسمه مكانا فى عصر النهضة كمؤرخ وصاحب وجهة نظر فى النقد الفنى، بعد انقضاء ألف عام من ظلام العصور الوسطى فى أوروبا. من خلال حكاياته عرفنا خفايا حياة

العباقرة: ما يكل انجلو ودافنشى وتيتـ ـيانو وجيورجيونى ورافايللووغيرهم، بل أنه عاد بالتاريخ الى الوراء مشيرا إلى الدوافع والعوامل التى أدت إلى اشراق شمس النهضة الفنية فى أوروبا، وهونفس ما فعله مؤرخنا الكبير حين أستهل مؤلفه بذكر جذور النهضة المصرية، التى بدأت ارهاصاتها بعد انسحاب جيوش بونابرت من مصر، تاركة رهطا من الرسامين والملونين والمثالين، ممن عشقوا بلادنا فى ظل الأفكار الرومانسية التى كانت تسيطر على فرنسا فى ذلك الحين. يعرف هؤلاء بالمستشرقين الذين بدأت على أيديهم بذور الفن المصرى الذى وصل إلى قمته على أيدى خريجى مدرسة الفنون الجميلة فى النصف الأول من القرن العشرين، استعرض الجباخنجى هذه الحقبة باختصار المقتدر العالم.. وبراعة الكاتب الأديب.



الفنان محمود مختار - تمثال سعد باشا زغلول - برونز - متحف مختار بالجزيرة.

يضم كتاب «تاريخ الحركة الفنية فى مصر الى عام ١٩٤٥» ١٧٩ صفحة، يشغل المتن منها ١١٣ صفحة والباقى صور الأعمال الفنية بالأبيض والأسود. والكتاب لاينقسم الى أبواب وفصول بل يعتمد على السرد عفو الخاطر وتداعى الأفكار والذكريات. أسلوب يفتقر إلى المنهج الأكاديمى فى خطة البحث، إلا أنه يتسم بالحيوية ويشعر القارىء بالألفة وصدق الرواية. قد يذهب مع حكاية ما إلى بعيد، ثم يعود إلى حيث بدأ، لكن القارىء يخرج من هذا كله بمعرفة قد تشجعه - إذا كان طالب فن ـ على المضى قدما ليصبح طليعة وربما رائدا. فالجباخنجى يقول عن رائد رسم الوجوه وتلوينها «أحمد صبرى» أنه كان ضعيفا فى الرسم وموضوع سخرية اقرانه لهذا السبب، حتى أن زميله «أحمد لطفى» كان يتحداه ويدخل معه فى

منافسة أمام الزملاء. وبالرغم من أنه درس فى باريس بعد ذلك مرتين، إلا أنه عاش فقيرا ومات فقيرا من دون الرواد جميعا، مع أن لوحة «الراهبة» ـ المفقودة من متحف الفن المصرى الحديث ـ فازت بالمرتبة الأولى فى صالون باريس أيام بعثته فى العشرينات من القرن.

بالرغم من أن الجباخنجى كان أكاديميا تقريريا فى رسومه الملونة: بالزيت أو الماء أو الأكريليك، إلا أنه كان رومانسيا فى كتابته الموزعة على ٢٣ فقرة غير المقدمة والمدخل. لاتزيد كل فقرة على عشر صفحات. تناول فيها ذكرياته مع أول معرض



رسام المناظر الرائد : حسني البناني : لوحة الحياة في حي الأزهر ـ زيت علي قماش .

فنى مصرى شاهده بنفسه، وكان «الصالون» الذى تنظمه جمعية محبى الفنون الجميلة» سنوية، وكان ذلك سنة ١٩٢٧ فى سراى «تيجران» بشارع ابراهيم باشا (الجمهورية حاليا). أى أن المؤلف بدأ نشاطه مع حركة الفنون الجميلة فى مصر وهو فى السابعة عشرة، من هنا يعتبر شاهد عيان ومشاركا فى الحركة ثم سجل أن أول «صالون» أقيم سنة ١٩٢٢، امتدادا لنشاط مؤسسة انشأها «فؤاد عبد الملك»

باسم: دار الفنون والصنايع المصرية». وقبل أن يستطرد الكاتب فى رصد أبرز الأحداث منذ ذلك التاريخ يستأذن القارئ فى العودة إلى الحملة الفرنسية على مصر، وأثرها العميق فى اشعال جذوة الأبداع الفنى فى صدور المصريين، وفى عبارات جميلة رقيقة يذكر الكثير من الوقائع والأسماء والتواريخ، يحدد بها بدقة



صورة شخصية للناقد الفنان محمد صدقي الجبخانجي.

غير مسبوقة كيف نبتت البذور الأولى للفن المصرى الحديث وكيف اينعت الحركة وازدهرت بين ايدى المستشرقين، الذين اقاموا المعرضين التاريخيين على التوالى سنة ١٩٠١، ١٩٠٢، وكيف افتتح الخديوى أولهما وأوعز لاثرياء البلد وأعيانها بشراء اللوحات والتماثيل، ثم انعقد مزاد لبيع ما تخلف من المعرض.

الكتاب يوجه عام يميل إلى التعميم والتركيز على الأحداث والتواريخ ذات المغزى. فهو يهتم بذكر افتتاح المدرسة المصرية للفنون الجميلة فى ١٢ ما يو سنة ١٩٠٨، مردفا أن ذلك كان قبل انشاء جامعة القاهرة فى ٢١ ديسمبر من العام نفسه.. مما يعنى أن الاهتمام القومى بالفنون الجميلة كان أسبق من الاهتمام بالعلوم. وكيف تقدم للمدرسة ٤٠٠ طالب دون قيد أو شرط سوى اجتياز امتحان القدرات، مع تزويد المقبولين بكل الاحتياجات من ألوان وأوراق وأقلام وفراجين

وأدوات مجانا طوال سنوات الدراسة. ويتطرق المؤرخ الكبير - الذى لم يلق أى اهتمام من الدولة أبان حياته أو بعد وفاته - إلى تفاصيل دوافع وخطوات افتتاح المدرسة، مع التنويه بغيرة البرنس يوسف كمال على مصر والمصريين راصدا احداثا بسيطة لكن معبرة فى هذا السياق. كذلك الصباح الذى زار فيه البرنس



الفنان محمد ناجي - قرية أبو حمص - زيت علي قماش - ٦٠ × ٤٠ سم - ١٩٤٨ .

المدرسة حيث خلع سترته وسأل الطلبة أن يصوروه بألوانهم الزيتية، وكان من بينهم يوسف كامل وراغب عياد ومحمد حسن، وكيف علق على رسومهم الملونة بأنهم اظهروا سماته المصرية، بعكس الرسامين الأجانب الذين يصورونه كـ «الخواجة» ثم أهداهم ساعات ثمينة ناصحا بالاهتمام بالزمن.

يحفل الكاتب بالكثير من هذه الطرائف التفصيلية ذات المغزى فى الحركتين المصرية والأوروبية، مما ينم عن معرفة موسوعية بتاريخ الفن العام والخاص. الأمر الذى يجعلنا نرشح هذا الكتاب للدراسة فى كلية الفنون الجميلة خاصة وقد نفدت الطبعة الأولى ولم يتكرر اصداره. كما ننصح القابضين على زمام الحركة الفنية

اليوم بدراسة هذا العمل بدلا من أن يتخيلوا أن نقادنا ومؤرخينا مقصرون فى متابعة سير الحركة الفنية، حتى وصلت الى هذا الدرك المتدنى الذى نلحظه فى المعارض الرسمية، خاصة القومية منها والدولية المحلية، مثل بينالى القاهرة المقام حاليا.

وكما أرخ الجباخنجى لأول معرض للمستشرقين، سجل تاريخ أو معرض للرعيل الأول المعروف باسم الرواد. لقد نظمت ادارة المدرسة عرضا للوحات وتماثيل أول دفعة، فى نادى «الاوتومبيل» بشارع المدابغ» شريف حاليا) فى عام ١٩١١. وكالعادة احاط المؤلف هذا الحدث بحكايات طريفة، تعطى القارىء فكرة عن المناخ الثقافى بزاويتيه الاجتماعية والاقتصادية. وكيف باع محمود مختار ثمانى نسخ من تمثال خادمه الصغير المعروف بتمثال «ابن البلد» بسعر جنيهين ذهبا للنسخة (توجد نسخة من هذه التحفة حاليا فى «متحف مختار» بالجزيرة بالقاهرة).

فى عام ١٩١٢ - فى العام التالى للمعرض - كان محمود مختار أول مبعوث لاستكمال الدراسة فى «المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة» فى باريس البوزار. وتوزعت باقى الخريجين مختلف المؤسسات رحل مختار على نفقة البرنس يوسف كمال، لكن راغب عياد ويوسف كامل اتفقا على أن يسافرا تباعا الى إيطاليا للدراسة، على أن يتحمل كل منهما نفقات زميله إلى أن يعود. وبدأ يوسف كامل بتنفيذ الاتفاق بأن رحل سنة ١٩٢٢ إلى روما.

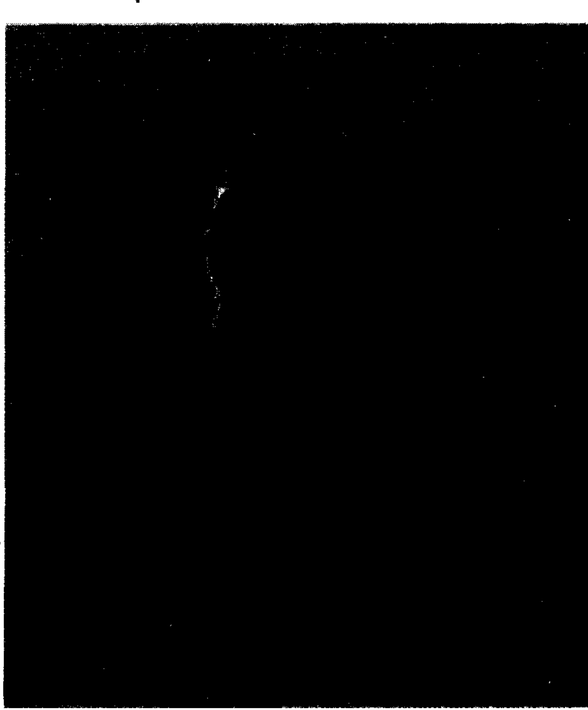


الرسام الرائد : محمود سعيد : لوحة الحمار زيت علي قماش - ت ١٩٥٠ تقريبا.

بالرغم من أن هذه القصة معروفة لدى الكثيرين إلا أننا

نقرأ فى الكتاب تفاصيل جديدة، استقاها الكاتب من أبطالها مباشرة وليس نقلا عن أحد. بل أنه سجل الحوار الذى دار بينه وبين أبطال المغامرة. مضيفا الأدوار لتى لعبتها «هدى شعراوى» رائدة الحركة النسائية وراعية الفنانين فى زمانها، كذلك موقف سعد باشا زغلول من تدعيم الحركة الفنية الوليدة وتقديره لها ولم يدخر الجباخنجي وسعا فى رصد علاقات الود والحب التى كانت تربط الفنانين بعضهم ببعض، وبالأثرياء وأصحاب النفوذ، وكأنه يتحدث عن مجتمع خلا منه الحقد والضغينة، مما يجعل الكتاب مناسبا ـ بعد مزيد من التبسيط ـ لاستخلاص قصص اخلاقية يتخذ منها الأطفال والكبار خبرة وعبرة وقدوة.

ويؤرخ الكتاب لعملية تمصير الإدارة والتدريس فى الفنون الجميلة فى مصر بعام ١٩٢٩ حين دخلها الرواد كأساتذة. وفى عام ١٩٣١ أضيف قسم الزخرفة، ثم قسم الحفر (المستنسخات أو التصميمات المطبوعة) بعد عامين.



الفنان يوسف كامل ـ فتاة من المطرية ـ زيت على قماش ـ ١٩٤٥ .

أفرد فقرة خاصة عن متحف الفن الحديث الذى ضم روائع الإبداع الفرنسى فى النصف الأول من القرن، وكيف سافرت لجنة خاصة، لشراء تلك التحف من وسطاء الفن فى باريس، حفظت المقتنيات بشكل مؤقت فى سراى تيجران سنة ١٩٣١، ثم انتقلت بعد خمس سنوات إلى سراى الستان قبل أن تذهب سنة ١٩٦٣ الى شارع قصر النيل. الخ. اعتمد المؤلف على ظهور المتاحف وانعقاد المعارض الفنية كمعالم

طريق لتطور وازدهار الفنون الجميلة، كذلك الجمعيات التى كانت أولاها «الجمعية المصرية للفنون الجميلة» التى اقامت أول معارضها سنة ١٩٢١، وثانيها فى ربيع ١٩٢٢. وتتبع مسيرة الشخصيات الفنية الرائدة فرصد أن الرسام الملون والمثال محمد حسن، كان أول مصرى يتولى مناصب قيادية فى حركة الفنون الجميلة فى مصر. وحفل الكتاب بأسماء من أسهم في تنشيط وزخم الحركة من المصريين والأجانب، مما يجعله ثبتا موثقا يضم أسماء تلك الشخصيات والأدوار التى لعبتها، الأمر الذى يؤهل هذا الكتاب لكى يكون مرجعا للباحثين فى تاريخ الفنون الجميلة الحديثة فى مصر، ولكى تتصف أعمال المبدعين الحداثيين بالاستمرارية، وتستند إلى الجذور المحلية وليس الأوروبية.

ومن الملاحظ أن لجان التحكيم فى صالون القاهرة، ولجان الاقتناء من الخارج، كانت تتألف من كبار المثقفين الذين كانوا أحيانا فى الوقت نفسه من الأثرياء أمثال محمد محمود خليل. وقد أعتنى المؤلف بإظهار هذه الحقيقة حيث أن قيمة المقتنيات سواء من الخارج أو الداخل، تنبع من الكيان الثقافى الذى يتحلى به أعضاء تلك اللجان، وليس من الوظائف التى يشغلونها كما أفرد فقرة خاصة عن دخول المرأة كفنانة من خلال النهضة. التى قادتها «هدى شعراوى» وكيف كان مؤشرا لاتساع ازدهار حركة الفنون الجميلة فى مصر. كما اهتم بمتابعة العلاقات الشخصية بين الفناين كما أشرنا سلفا، وكيف كانت تلك اللقاءات من عوامل التقدم والازدهار. الا أن التفاصيل الكثيرة والاسماء العديدة والأحداث المتتابعة المتشابكة، كانت تطغى أحيانا على الخط العام لتطور الحركة، حتى ليجد القارىء غير المتخصص عناء فى استخلاصه. أما المتخصصون فعليهم أن ينتظروا بعين الطائر الى تلك التفاصيل العديدة المتداخلة والتواريخ التفصيلية المتتالية، والحوارات الجانبية بين مختلف الشخصيات التى تقطع التدفق السلس للأحداث، مما يشكل عقبة فى تبين مجراها الرئيسى.

وفى نطاق رصد الأحداث المساعدة على انتشار الوعى الفنى المواكب للحركة، تحدث المؤلف عن «جماعة الخيال» التى اقامت معرضها الأول فى عام ١٩٢٩ بالدور الأول بالعمارة رقم ٦١ شارع الانتيكخانة فى مسكن «روجية بريفال» وكان بين المعروضات رأس تمثال سعد زغلول بالجبس للمثال محمود مختار، وأعمال للفنانين

محمد حسن ويوسف كامل وأحمد صبرى وراغب عياد وبيبى مارتان. وآخرين. بمثل هذه التفاصيل الدقيقة روى الجباخنجى حكايات المعارض والجمعيات، مما اتخذ مساحة أكثر من اللازم فى مجمل الصفحات القليلة التى شغلها المتن، وكان ينتهز الفرصة بين حين وآخر ليستعرض تفاصيل حياة بعض الرواد الذين كان يعرفهم شخصيا من أمثال الرسام الملون محمود سعيد (١٨٩٧ـ١٩٦٤) التى شغلت مسيرة حياته وانجازاته عدة صفحات. وكان قد تحدث من قبل عن حياة وأعمال يوسف كمال وراغب عياد ومحمود مختار وأحمد لطفى.. وغيرهم..

لم يهمل ذكرياته الشخصية مع غير الفنانين من الأدباء المرموقين مثل الدكتور محمد حسين هيكل، وكيف كان من عوامل ازدهار الحركة الفنية. لكن هذه اللقاءات غير المتخصصة قد تكون مهمة فى مؤلف كبير يستغرق مئات الصفحات ـ لكننا هنا نلاحظ أنه كثيرا ما يخرج عن الموضوع ويتحول الى مجرد حكايات طريفه، قد تكون ضرورية لو أن الكتاب كما أسلفنا من القطع الكبير وعديد الصفحات.

لم يسقط الكاتب الحرف التقليدية من المسيرة الفنية فتناولها فى فقرة خاصة باسم «الفنون التقليدية النافعة» تحدث فيها عن السجاد والنسيج والأثاث والخراطة واشغال المعادن، والنواقد المعروفة فى الفن الإسلامى باسم الشمسيات والقمريات، وهى من الزجاج الملون المعشق بالجص. واشغال الفسيفساء والخزف والأوانى الفخارية، والتطعيم بالعاج والإبنوس وتجميع الرخام الملون.. الخ.. وتطرق الى رصد الأماكن التى تنتج هذه المشغولات وهى أربعة ربوع فى خان الخليلى تابعة لوزارة الأوقاف وحدد أماكن عشرات الورش التى يرجع إليها الفضل فى استمرار هذه المصنوعات اليدوية الجميلة. وذكر التاريخ المثير لحى خان الخليلى وكيف يقع فى مكان القصر الشرقى الكبير، الذى شيده القائد جوهر الصقلى، لاستقبال مولاه الخليفة المعز لدين الله الفاطمى. ثم توارثه الخلفاء الفاطميون حتى استولى عليه صلاح الدين الأيوبى سنة ١٩٧٦. وفى القرن الخامس عشر سنة ١٤٠٨ على وجه التحديد، فى عصر الرخاء التجارى الذى عم البلاد، اسند السلطان برقوق إلى رئيس اسطبلاته المدعو شركس الخليل، انشاء سوق تجارى كبير فى هذا المكان أطلقوا عليه اسم «خان» ـ ومن هنا جاء اسم خان الخليلى الذى مازال ساريا حتى الآن.

وفى معرض التاريخ لنشأة مدرسة الفنون التطبيقية، اشار الكاتب الى انشاء «مدرسة العمليات بالقلعة» فى عام ٢٨٣٠ بتوجيهات من الوالى محمد على باشا. والحقت بها اقسام مهنية تتبع مدرسة الفنون والصنايع بالعباسية. ثم استقلت وعرفت باسم «مدرسة الفنون والزخارف المصرية بالحمزاوى« سنة ١٩١٩. ثم انتقلت بعد عشر سنوات الى اسطبلات سراى الخديوى اسماعيل بالأورمان حيث عرفت باسم «مدرسة الفنون التطبيقية، وكان محمد حسن المتخرج من مدرسة الفنون الجميلة وكيلا لها مع المدير الإنجليزى «وليم ستيوارت».

ثم استعرض الكاتب نشأة الأكاديمية المصرية فى روما باقتراح من الفنان راغب عياد سنة ١٩٢٨، أسوة بمعظم الدول. وقد منحت إيطاليا مبنى فوق تل «ابيو» فى مقابل الأرض التى اقامت عليها «معهد ليوناردو دافنشى» بشارع الجلاء والذى تحول الى «النادى الإيطالى» بعد اغلاق المعهد.

وكما تناول الكاتب نشأة مدرستى الفنون الجميلة والتطبيقية والأكاديمية المصرية بروما كمعالم طريق فى تطور المناخ الثقافى فى بلادنا، عرج على التربية الفنية التى تعنى بتنشئة تلاميذ وطلبة التعليم العام ـ وذكر كيف بعثت الدولة خريجين من مدرسة المعلمين العليا ليدرسوا الفن فى انجلترا فى ستديو الرسام «اوزتفان» كان من بين هؤلاء اسماء أصبحت كبيرة وشهيرة فيما بعد مثل: أحمد شفيق زاهر وحبيب جورجى، ثم دفعة ثانية تضم حامد سعيد وسعد الخادم. ما أن عادوا جميعا حتى افتتحت وزارة التربية «قسم الرسام» بمعهد التربية للمعلمين سنة ١٩٣٧، يلتحق به خريجو الفنون الجميلة والتطبيقية لمدة عامين، يحصلون بعدها على مؤهل يتيح لهم تربية طلبة التعليم العام على أسس علمية حديثة، تحول القسم بعد ذلك الى معهد مستقل ثم الى كلية. يلاحظ المؤلف أن التربية الفنية بعد ذلك أصبحت من الهوايات ولاتظفر باهتمام أحد.

فى العام التالى لافتتاح "قسم الرسم بكلية التربية انشأت وزارة المعارف سنة ١٩٣٨ «المعهد العالى للتربية الفنية للمعلمات». ونقتبس فى هذا الصدد بضعة أسطر من نص الكتاب، كنموذج للأسلوب الشيق الودود الذى صاغ به الجباخنجى مرجعه الثمين. كتب يقول «ترجع تجربتى فى تدريس تاريخ الفن لطالبات هذا المعهد الى ١٩٥٤، تأكد لى أهمية دخول المرأة المصرية الى عالم الفنون الجميلة، لتواصل ما

بداته زميلاتها فى معرض الجمعية المصرية سنة ١٩٢٠ وكالعادة قدم قائمة بأسماء كبار الفنانات اللاتى عملن بالتدريس في معهد المعلمات، وأسماء الكثيرات من الخريجات اللاتى اثبتن وجودهن على مسرح الفنون الجميلة.

وفى الصفحات الاثنين والثلاثين المتبقية من الكتاب، استعرض المؤلف عدة موضوعات لايربط بينها إلا أنها تتعلق بالفنون الجميلة. تناول قصة وفاة المثال محمود مختار على أثر عودته من إحدى رحلاته الى باريس ثم قصة النقد الفنى والصحافة. واشتراك مصر المتتابع فى بينالى البندقية (فينيسيا). ومتحف الفن الحديث مرة أخرى وإعادة تنظيمه. ثم متحف الحضارة المصرية استجابة لاقتراح «فؤاد أباظة» وهو المتحف الذى تبناه الملك فاروق سنة ١٩٣٩، حيث يعرض بالمجسمات والمسطحات تاريخ مصر منذ العصر الحجرى، وهو مازال يحتل الدور الثانى من السراى الكبرى بأرض الجزيرة بصفة مؤقتة الى ان يتم أعداد المبنى اللائق برسالته.

وانهى محمد صدقى الجباخنجى ـ وشهرته: صدقى الجباخنجى ـ كتابه بصفحات ختامية بعنوان «دبلوم الفنون الجميلة، عاد بها الى تاريخ المدرسة وطرق الدراسة بها، والأماكن التى انتقلت اليها في السيدة زينب قبل انتقالها الى مكانها الحالى فى الزمالك. ومن الجديد من هذه الفقرة أن الفنان على الديب، كان ضمن المشاركين فى الجناح المصرى فى بينالى فينيسيا سنة ١٩٣٨ ـ هى أول مرة تسهم فيها مصر فى هذا المحفل الدولى الذى عقدت دورته الأولى سنة ١٨٩٥. ثم انتهت صفحات الكتاب باستعراض الحركة الفنية فى الإسكندرية.

ومن ثم بدأت مجموعة الصور للأعمال الفنية، التى أفقدها اللونان الأبيض والأسود ونوعية الورق المطبوع الكثير من قيمتها.

مهما يكن من أمر السلبيات المحيطة بهذا المؤلف الذى يسد فراغا هائلا فى مكتبة الفنون الجميلة فهو عمل توثيقى تاريخى رفيع، لاتقوم صياغته على الخواطر والتحليل الذاتى ومحاولة انتهاز الفرصة لفرض افكار معينة، بل هو مؤلف موضوعى منزه عن الغرض، وتكفى حياديته لتضع صاحبه فى مصاف المؤرخين الرواد».

فجر التصوير
المصرى الحديث (١٩٠٠ـ ١٩٤٥)

هذا هو عنوان البحث الذى فاز به الناقد الفنان «عز الدين نجيب» بجائزة الألف جنيه جائزة أولى المسابقة التى طرحها المجلس الأعلى للثقافة سنة ١٩٨٢. ويقصد بـ «التصوير» فن الرسم والتلوين وليس التصوير الفوتوغرافى أو السينمائى.. وإذا كانت مصداقية البحث تستمد من تشكيل هيئة التحكيم فاعضاؤها هم: أبو صالح الألفى.. أمير قطر.. سعد المنصورى.. عبد الفتاح الديدى. وجميعهم معروفون بمؤلفاتهم وابحاثهم ودراساتهم فى علوم الجمال والنقد الفنى وتاريخ الفنون. كما أن الراحل «بدر الدين أبو غازى» ـ ربط المؤلف بين التحولات الاجتماعية والسياسية وبين التيارات الفنية.

ولأن الحقيقة التى حددتها المسابقة لاتشير بدقة الى فجر التصوير المصرى الحديث، فقد ألقى الباحث نظرة خاطفة على الماضى البعيد وعدة أعوام تالية، حتى تتكامل الصورة وتتضح العلاقة بين الجذور والزهور.

صدر البحث فى نوفمبر عام ١٩٨٥ فى ١٥٠ صفحة من القطع المتوسط. تضم ثلاثا وسبعين صورة معظمها بالألوان بينها كثير من الصور الوثائقية النادرة للوحات مفقودة مثل «الراهبة» لأحمد صبرى وإذا كانت المراجع من مسوغات القيمة العلمية فقد رصد الباحث ٣٢ مرجعا بين مؤلف ومترجم، جميعها لثقاة الدارسين والعلماء من القدماء والمحدثين.. الأجانب والمصريين. من «محمد بن اياس» و«عبد الرحمن الجبرتى» إلى «سعد الخادم» و«لويس عويس» إلى «جلستون فييت» و«جان بول سارتر» ويتسم البحث بالجاذبية والسلاسة والجدية، والإيجاز والبلاغة وسلامة الصياغة وجمالها والاحاطة الواضحة بالأراء والأفكار والالتزام بالمنهج الجدلى الحديث. استطاع بذلك أن يستقرىء الأحداث ويلتقط الظواهر ذات الدلالة ويربط

بينها فى كل من الميادين الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفنية مع المقابلة بين التغيرات المحلية والعالمية. كما تمكن بنظره الثاقب من تبين العلاقات على المستويين الأفقى والرأسى.. الجغرافى والزمنى، واستعان بثقافته العريضة وذكائه المتوقد لكى يجسد الدلالات ويستخلص النتائج. وهو أسلوب لم يسبقه اليه أحد ممن تناولوا شيئا من تاريخ حركتنا الفنية التشكيلية. وإن كنا قد التقينا بهذا الأسلوب فى المرجع الشهير «التاريخ الاجتماعى للفن» الذى وضعه «ارنولد هاوزر» المجرى سنة ١٩٥٧، وترجمة فؤاد زكريا» سنة ١٩٧١ وهو يختلف عن المنهج الاسترسالى السردى الذى انتهجه الناقد والمؤرخ الانجليزى «هربرت ريد» فى مؤلفيه الشهيرين «موجز تاريخ الرسم الملون الحديث» سنة ١٩٨٤، و«موجز تاريخ النحت الحديث» ١٩٦٨، حيث تناول التطور الفنى بمعزل عن الظروف الانسانية والبيئية.

وضع الكاتب مؤلفه القيم فى خسمة فصول تناول فى أولها الارهاصات الباكرة للافاقة من الرقاد الطويل الذى فرضه الغزو العثمانى سنة ١٥١٧. حين شحن السلطان سليم صفوة الحرفيين والفنانين والعلماء الى تركيا. ونهب كنوز مصر وتحفها. فتوقفت مسيرة الأبداع سوى قلة من المخطوطات، بها تصاوير ذات شخصية مصرية مستمدة من سمة الرسوم الشعبية والتقاليد العربية وليس التركية ذات الطابع الفظ. استند الباحث فى رصده لتلك الحقيقة الى مؤلفات «سعد الخادم» - عمدة مؤرخى الفنون الشعبية فى بلادنا الذى ترجع مصداقيته الى دراسته الميدانية المستقاة من الآثار الموثقة فى حفائر الفسطاط.

هكذا بدأ كاتبنا «الفجر» من الظلام الدامس ولمحات النور التى لاتكاد ترى. الظلام الذى دام قرابة ثلاثة قرون، حتى اقبل ما أسماه «عصر الدهشة». حين غزت جيوش نابليون مصر سنة ١٧٩٨ واحضرت فى ركابها مختلف الاختراعات والعلوم ورسوم الأشخاص والحيوانات وأنواع الكائنات. وأوضح كيف تفتحت حواس المصريين وعقولهم حتى ثاروا على الغزاة وسلموا مقاليدهم الى محمد على باشا سنة ١٩٠٥. وبدأت عملية التحديث «بعودة المبعوثين من أوروبا وبينهم» رفاعة رافع الطهطاوى «الذى أنشأ مدرسة الألسن فترجمت ألفى كتاب فى مختلف العلوم والآداب، ووضع كتابا تحدث فيه عن أكاديمية الفنون الجميلة فى باريس. كما أن الأسرة الحاكمة كانت تستورد من أوروبا الرسامين والنحاتين ليزينوا قصورهم

بالصور والميادين بالتماثيل. تكاثر هؤلاء الفنانون حتى اتخذوا مشاغلهم ومساكنهم فى «حى الخرنفش» بالجمالية وكان يحدد المذاق العام خليط من الأثرياء الأميين اصطلح على تسميتهم «أولاد الذوات وبعض المتعلمين العائدين من البعثات.

هكذا حرص «عز الدين نجيب» على إيضاح العلاقة بين الظروف الاجتماعية والحركة الفنية كجزء من الثقافة الجديدة. وحين ينتقل الى القرن العشرين يذكر الخلفية الايدولوجية التى أسفرت عن الاهتمام بالفنون الجميلة ثم إنشاء مدرسة بها سنة ١٩٠٨. ليتخرج فيها بعد ثلاث سنوات من نعرفهم اليوم كرواد للنحت والتصوير. كان اساتذتهم من الفنانين الأجانب المقيمين فى مصر ونشئوا فى أحضان الأكاديمية التى هجرتها أوروبا لأنها كانت تناسب أولاد الذوات والبورجوازية الصاعدة. وحيث بدأت البعثات الى إيطاليا وفرنسا، بدأ ما أسماه المؤلف طريق الغرب الطويل :أى وقوع الحركة الفنية تحت التأثيرات الغربية لسنوات كثيرة. لكنه أشار بتحليلات مثيرة وخلاقه الى حياة وأعمال: عياد وكامل وصبرى، والعملاقين: محمد ناجى ومحمود سعيد، اللذين درسا الحقوق ثم تحولا الى فن التصوير الزيتى. وكيف نقب الجميع عن الجذور المحلية والهوية المصرية كل على طريقته.

تمكن المؤلف فى الفصل الثالث من وضع كل رائد فى موقعه على خريطة الحركة الفنية. وحدد الأبعاد الجمالية والاجتماعية لكل منهم فى أسلوب أخاذ وصياغة محكمة



الرسامة الملونة : ـ إنجي أفلاطون ـ لوحة الفلاحة زيت علي قماش .

تتخللها طرائف ذات دلالة من الحكايات والأحداث مما أضفى على الحديث جوا انسانيا ينبض بالصدق والحيوية. ولا يتعثر القارىء غير المتخصص بكلمات غليظة مبهمة، بالرغم من توخي الباحث دقة التعبير وسلامة التعريف. ففى سياق وصفه لروائع أحمد صبرى يقول: «فى فنه شيء يتجاوز القواعد الأكاديمية... هو الرهافة الرصينة التى تميز الأعمال الكلاسيكية والدينية، تلك التى لاتبالى بنثريات الحياة اليومية والانفعالات الميلودرامية التى تبتز العواطف» ويقول عن محمد ناجى أنه» مثل كل الرومانسيين ظل منقسما بين الحلم والواقع. لهذا ظل طوال حياته الفنية قدم فى أوروبا وقدم فى مصر «وربط بين حياة ناجى وبابداعه فذكر كيف اتخذ مرسما فى بيت مملوكى قديم فى درب اللبانة بالقلعة. وكان يحضر من أوروبا ليشد الرحال على الفور الى الأقصر فى الصعيد بين أثار الفراعنة. وكان أول من تحدث عن فنوننا الشعبية فى المحافل الدولية سنة ١٩٢٨.

ويتناول المؤلف «روح العصر» فى تلك السنوت التى اشرق فيها فجر التصوير المصرى الحديث. يستهل حديثه يتفاوت حجم ما أخذه أفراد الجيل الأول أو الرواد من أوروبا. ولايقتصر على المؤثرات الفنية التى صنعتهم، بل يضيف مؤثرات معنوية أولها «ديمقراطية الفن» ـ أى انسلاخه من ولائه القديم للأرستقراطية واتجاهه للطبقة الوسطى. أما العامل الثانى فهو «النزعة العقلية»، بمعنى الانفتاح الدائم على حركة التغيير والتطور.

يستشكف المؤلف «الشخصية المصرية فى أعمال الجيل الأول، فيستهل حديثه بأن «وحدة الأمة تكون حيث تذوب الخصائص الفردية لأبنائها فى خصائص عامة مشتركة بينهم جميعا تبلور كما يسمى بالشخصية المصرية أو القومية». اتضحت هذه الفكرة بجلاء في تماثيل محمود مختار، وتفاوت مقدارها فى أعمال زملائه المصورين. فيوسف كامل ـ ابن حى باب الشعرية ـ صور الاحياء الشعبية والضواحى الريفية، دون أن يقع فى ضحالة المستشرقين الذين صوروا نفس الموضوعات فى القرن الماضى. فقد انتقى الجوانب الجمالية وليس التعبيرية وحقق الوحدة بين الشكل والمضمون. ومضى الكاتب فى تأصيل أفكاره وأرائه فى أعمال الفنانين، بالرجوع إلى المنابع التى استقوا منها أساليبهم سواء كانت ميدانية محلية أو أوربية حيث كانوا يتعلمون، ووضع دراسة دقيقة فى أسلوب كل منهم. وحين

تناول موضوعات راغب عياد ومضامينه، أشار إلى الفروق التى تميزه عن يوسف كامل، ووصل بتحليلاته إلى أعماق ما كان يبلغها لولا قدراته الفنية كرسام ملون.. إلى جانب موهبته ككاتب حدد اهتمامات عياد الشعبية والريفية. وألمح الى سلسلة لوحاته عن الأديرة والكنائس والرهبان، وكيف استخدم أسلوبا مناسبا للمضامين التى استهدفها. معتمدا على الخط العفوى السريع الموجز والتحريف وخشونة الشكل واهمال التفاصيل والغاء المنظور. واللجوء إلى التصفيف كأنه يصور بعد الزمان وليس المكان! هكذا حفل الكتاب بتعبيرات مبتكرة تناسب ميدان الفنون التشكيلية لأنها تفسر الأشكال وتحيط بالمضامين. كما أن كل كلمة توضح معنى أو تثبت حقيقة أو تضع فكرة، مستبعدا ما يدخل فى باب الحشو والفضول، بالرغم من فصاحة الأسلوب وسلاسته وامتلاء معظم الصفحات بمبادرات فكرية. كعلاقة الألوان بالموضوع المرسوم عند عياد، وارتباط نوعية العناصر طريقة رسمها. وجوانب تأثره بالفنين القبطى والفرعونى.

لم يرتب الكاتب الأدوار التى لعبها الرواد فى البحث عن «الشخصية المصرية» فى فن التصوير الحديث، وأن كان قد أسند الى كل ذى فضل فضله، بقدر بعده عن قيود الأكاديمية واقترابه من الجذور المحلية شكلا ومضمونا ففى الجيل الأول من الخريجين رأى أن أحمد صبرى كان أكثرهم تعلقا بالأكاديمية بينما أعلن عليها راغب عياد الثورة. ثم تناول حياة وأعمال محمد ناجى ومحمود سعيد ـ خريجا الحقوق من أبناء الذوات ـ وزكاهما لافلاتهما من أسر الأكاديمية المدرسية. واحتفى بثانيهما حفاوة بالغة فى تحليل علمى دقيق وأسلوب شاعرى رقيق.

وإذا كان المؤلف قد أسهب فى تحليل أعمال محمود سعيد بكليمات شاعرية، فقد عمل بذلك على تجسيد المعنى وتوجيه وعى المتلقى الى مكامن الجمال، ووضع المقابل اللفظى للعمل الفنى. كما ساعد على القاء بعض الضوء على اصطلاح «الشخصية المصرية» فى فن الرسم والتلوين سواء على مستوى الصياغة الفنية، أو الموضوع المرسوم.

ويختتم الكاتب دراسته لفجر التصوير الحديث بفصل خامس عن «جيل التمرد» الذى لعب دورا حاسما أثناء الحرب العالمية الثانية، التى أندلعت سنة ١٩٣٩ وانتهت عام ١٩٤٥ ـ وهى السنة الذى افترض منظمو «المسابقة» أنه نهاية أيضا

لهذا الفجر ـ مهد لظهور المتمردين باستعراض الظروف السياسية والاقتصادية والثقافية التى تمخضت عنهم، موضحا أن توقيع المعاهدة المصرية الإنجليزية سنة ١٩٣٦ كان إيذانا بتصفية النزعة القومية فى الفكر والفن. النزعة التى اشعلها محمود مختار فى فن النحت ونسج زملاؤه المصورن على منواله. ثم تجمدت ادوارهم بعد المعاهدة فى حدود رسم البورتريه أو الصور الشخصية والمناظر الطبيعية والآثار القديمة، تلبية لرغبة البورجوازية «وأكتمل الفراغ والجمود فى الحياة الثقافية عموما بغياب عدد من أقطاب الحركة».

ربط بنظرة حضارية شاملة بين إنحطاط الأدب والشعر والفنون الجميلة، كظواهر ثقافية لتغير المجتمع. وأوضح أن التمرد كان ظاهرة لتغيير المدركات والمفاهيم الثقافية والسياسية والاقتصادية، لم يعد الهدف هو اندفاع ثورة ١٩١٩ بل المبادرة بثورة جديدة ساعد على التغير الايديولوجى أن مصر كانت ملاذا لعدد من الأدباء والشعراء والفنانين الأوربيين المعروفين الذين كانوا على علاقة فكرية بجيل التمرد. وحدد المؤلف بعض رواد هذا الجيل بالفنيين: فؤاد كامل، رمسيس يونان، سمير رافع، كامل التلمسانى، وهم الذين اسسوا جماعة «الفن والحرية» وأصدروا بيانا بعنوان «يحيا الفن المنحط» شاركهم فيه ٣٧ فنانا، وأصدروا مجلة بأسمهم كانت ثورتهم تمتد من الفن الى الأخلاق، ومن الفلسفة الى السياسة، ومن التصدى للأكاديمية الى التصدى للديكتاتورية. ويرون أن الأكاديمية كذب اجتماعى وجريمة لاتغتفر فى حق الملايين. واستهدفوا بأسلوبهم السيريالى فتح عيون المجتمع على الحقائق الأليمة بتركيبات مجنونة لامعقولة.

ومما يزيد على قيمة البحث الذى نحن بصدده، أن الكاتب يوثق أفكاره وآراءه بالبيانات والتواريخ والكتابات التى وضعها الفنانون أنفسهم، ولايسوق حديثه من باب التأمل الذاتى والصياغة الوصفية الانشائية فلكى يحدد طبيعة «جماعة الفن والحرية» تتبع قادتها حتى رحلوا فى الستينيات، وكيف أمتدت أثارهم على جيل كامل وخلقت تيارا جديدا فى الحركة الفنية. ملاحظا أن «الجماعة» لم تنبع من حركة المجتمع المصرى بل من آخر صيحات المدارس الغربية، مما أدى بأقطابها: رمسيس يونان وفؤاد كامل، الى التحول الى التجريد فى نهاية المطاف.

وفى إطار التعمق فى المجتمع وتأصيل الإبداع التشكيلى، أشار المؤلف الى إنشاء «مرسم الأقصر» سنة ١٩٤٢ التابع لمدرسة الفنون الجميلة. واستعرض تاريخ

الجماعات الفنية منذ تكوين «جماعة» الخيال» سنة ١٩٢٧، وظهور بعض الأفراد الذين كان لهم تأثير الجماعات، ولم يتوقف بتاريخه وتحليله عند عام ١٩٤٥ الذى حدده منظمو المسابقة بل تجاوزه بحكم الضرورة، ليستعرض بسرعة أهم الأحداث التى لعبت دورا فى تشكيل الحركة الفنية الراهنة. فذكر الكثير من الجماعات التى أنشئت بعد هذا التاريخ مثل «الفن المصرى المعاصر» التى أسسها ووضع مبادئها سنة ١٩٤٦ الرائد الراحل: حسين يوسف أمين، فأهدت مصر فنانها الراحل «عبد الهادى الجزار» كماذكر جماعات «صوت الفنان» و«الفن الحديث» و«حامد سعيد» وغيرها.

لقد سد «عز الدين نجيب» بدراسته فراغا كبيرا فى مكتبة تاريخ الفن المصرى الحديث. ومازال المجال مفتوحا لمزيد من التعمق ـ خاصة فى القرن التاسع عشر وفجر القرن العشرين قبل إنشاء مدرستى الفنون الجميلة والفنون والزخارف. تلك الحقبة التى يغمرها الضباب ويتحدث عنها الكثيرون من باب التخمين.

المنهج العلمى الذى انتهجه كاتبنا فى بحثه، والتحليل الجدلى للحقائق والظروف المحيطة، يقدمان النموذج الذى ينبغى للباحثين من طلبة الماجستير والدكتوراه فى كلياتنا الفنية أن ينسجوا على منواله فالحقائق الموثقة هى التى يعول عليها فى البحوث الجادة».

التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر

صدر عن المجلس الأعلى للثقافة واحد من أهم المؤلفات، التى تسد فراغا فى المكتبة العربية فى أدبيات الفن التشكيلى. كتاب ريادى وضعه الناقد المؤرخ والرسام الملون: عز الدين نجيب (٥٧ سنة) المعروف بدقته وقدمه الراسخة ومعرفته الموسوعية، ودرايته بالحركة الثقافية المحلية والعالمية. تكمن أهمية هذا الكتاب فى أنه ميدانى، يعالج الواقع المصرى معتمدا على التفسير التاريخى، ملما بأطراف وجوهر الموضوع الذى يعالجه.

وهو موضوع غير مسبوق شأن الدراسات الريادية. نشر المؤلف فى مطلع الثمانينيات كتابه الشهير: «فجر التصوير المصرى الحديث» - تناول فيه بالتأريخ والتحليل المسيرة التشكيلية فى بلادنا، من بداية القرن حتى نهاية الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٤٥. حصل به على جائزة النقد الفنى حينذاك. وقد كان الناقد المؤرخ: بدر الدين أبو غازى (١٩٢٠-١٩٨٣) على رأس هيئة التحكيم. وهو يستند فى مصداقيته إلى عدة دراسات وأبحاث فى أدبيات الفن التشكيلى، أهمها المؤلفات المرجعية الفريدة عن مثالنا العبقرى محمود مختار (١٨٩١-١٩٣٤)، التى لولاها لظلت حياة ذلك الفنان العظيم وسيرته وأعماله مجهولة، تفتقر إلى التفاصيل الدقيقة التى أودعها عميد النقاد مؤلفاته.

«التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر» : تلك العبارة التى اتخذها عز الدين نجيب عنوانا لكتابه، تتضمن ايحاءات كثيرة واشارات، إلى المصادر التى استقى منها رؤيته للجانب التشكيلى فى حركتنا الثقافية - استكمالا للمسيرة التى سبق أن أزاح عنها الستار فى كتابه الأول. يحتاج الكتاب الجديد إلى دراسة موضوعية واضحة للتقلبات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وانعكاساتها على

الفنان المصرى، وابداعه التشكيلى أو المرئى بمعنى أكثر دقة. الأمر الذى يفترض فى المؤلف دراسات مسبقة لتلك الميادين خاصة فى الفلسفة الديالكتيكية التى تسلط الأضواء على الطابع التبادلى بين الابداع، والظروف الجارية بأبعادها السياسية والاقتصادية الاجتماعية. ومثل هذا التناول لا يخوض فيه.، سوى كاتب موهوب مُقتدر، يتخذ من الكتابة والنقد والتأريخ رسالة حياة. دارس لأمهات المراجع العربية الكلاسيكية، ملم باللغة الانجليزية ليستكمل معرفته الضرورية بتاريخ الفن وفلسفته، وما تستلزمه عملية التوثيق من أدوات تفتقر إليها المكتبة العربية مثل: الانثروبولوجيا وسيكولوجية الابداع وتاريخ الفن العام والاستطيقا أو علم الجمال.

مجرد التصدى لموضوع التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر، بالنسبة لباحث يملك ناصية اللغة، ما أشبهه بمستكشف يمضى فى صحراء واسعة بلا حوائط ولا معالم طريق، سوى ما يتحلى به من خبرة طويلة وقراءات متنوعة منذ يفاعته فى شتى مصادر المعرفة. فعلى كثرة رسائل الماجستير والدكتوراة التى وضعها خريجو الكليات الفنية بجامعة حلوان، لم توات أحدهم القدرة ولا الموهبة، لخوض مثل هذا الموضوع الحيوى الذى تفتقر إليه أكاديمياتنا الفنية، حتى هؤلاء الخريجين لا يدرون شيئا عن تاريخ الحركة التشكيلية ، ويطرقون الأبواب السهلة ويضعون رسائلهم حول مشاهير الفنانين الأوروبين، استنادا إلى المراجع الغزيرة التى تكتب عنهم، والتى يستأجرون المكاتب المتخصصة لترجمة بعض صفحاتها إلى اللغة العربية. فنرى أبحاثا عن الأسبانى بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) ومواطنه: فرانسسكودى جويا (١٧٤٦ - ١٨٢٨) والايطالى : كارافاجيو (١٥٧٣-١٦١٠) وهو أحد نجوم عصر الرينسانس الذين رحلوا منذ قرابة الاربعمائة عام. أما الكتاب الذى بين أيدينا فهو مصرى حتى النخاع. واذا كان من القطع المتوسط قليل الصفحات بالنسبة إلى الموضوع القيم الذى يعالج لأول مرة باللغة العربية، فهو يذكرنا ببيت الشعر القديم: ترى الرجل النحيف فتزدريه .. وفى أثوابه أسد هصور. أما الأبحاث الهزيلة المستهلكة التى يضعها خريجو الكليات الفنية، فتذكرنا بالمثل الانجليزى القائل: لا يمضى فى الطرق المعتادة.. سوى المهزومين من الناس. إذا افترضنا أن الكتاب الذى بين أيدينا، تقدم به صاحبه لنيل درجة الدكتوراه، لكان لابد من مناقشته فى محفل علمى رفيع المستوى فى جامعة القاهرة أو عين شمس.

يقع الكتاب فى ١٣٤ صفحة من القطع المتوسط. بينها ٢٤ من الصور الملونة وأخرى بالأبيض والأسود لأعمال فنانين مصريين. يتتبع الكاتب على صفحاته حركة الفنان المصرى نحو المجتمع أن سلبا أو ايجابيا. فهو تارة موضوعى واقعى، وأخرى منعزل قابع بين جدران مشغله.

بدأ المؤلف بعرض مفهوم الفن ودوره الاجتماعى، وأنه ليس حلية للزينة، بل ضالع فى قضايا المجتمع، فهو جزء منها شأن الأدب والشعر والموسيقا والمسرح والسينما والرقص. وركن من أركان الثقافة وهى أسلوب الحياة. ويرصد كيف اقترب الفنان التشكيلى من قضايا المجتمع أو ابتعد عبر المراحل التاريخية خلال القرن العشرين. يؤكد فى المقدمة أن الفن ليس شاهدا على العصر يجلس فى مقاعد المتفرجين، انما هو عامل فعال يلعب دورا فى تغيير الواقع، عرج الكاتب فى هذا السياق إلى أقدم العصور، والدور الايجابى الذى لعبه الفن فى التغيرات الاجتماعية. كيف كان أداة فعالة فى أيدى الحكام ورجال الدين. الا أنه من ناحية أخرى لا يزال شاهدا على العصر، وكتابا مفتوحا تقرأ فيه التغيرات التى تطرأ على المجتمع. ينطبق هذا المفهوم على الفن المصرى فى مراحله الحضارية المتعاقبة منذ فجر التاريخ.. ان تخلفا أو تقدما. تابع الكتاب هذا الموقف منذ نشأة وتصور حركة الفن المعاصر فى مصر مع جيل الرواد فى مطلع القرن العشرين.

أما التفجرات الفكرية والفنية التى انبثقت فى أوروبا بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية فكان لها انعكاساتها على حركة الفن المعاصر فى مصر، حيث اتجهت به إلى العناية بالتقنيات والخامات والمذاهب الشكلية الخالية من المضمون الاجتماعى. كشف المؤلف عن التحويلات الجذرية التى طرأت على الفنون التشكيلية فى أوروبا فى مطلع القرن العشرين، وأصداءها فى مصر، واتجاه الفنان التشكيلى بعامة إلى الابتعاد رويدا رويدا عن مجتمعه، والانشغال بالتقنية والحرفية، والتغاضى عن التواصل الاجتماعى. يلاحظ المؤلف أن تلك الاتجاهات الشكلية التى نبعت من أوروبا، لها مايبررها فى الثقافات الأولى. وكيف شجعتها الظروف السياسية والاقتصادية العالمية.

لفت الكاتب الانظار إلى أن الصفحات القليلة التى يضمها الكتاب، لا تستوعب المساحة الزمنية العريضة التى تستغرق ما ينوف على نصف القرن. يحفل

بتغيرات متسارعة تفوق قدرة المتابعة الفردية. ويقرر فى تواضع جم كيف أنه يكتفى بشق الطريق وتحديد المعالم التى تشير إلى موقف الفنان المصرى المعاصر من المجتمع. ويرجع القصور فى تغطية الموضوع تغطية كاملة، إلى عدم توفر المراجع الضرورية. لذلك يكتفى بفتح الباب أمام اجتهادات المجتهدين من النقاد والمؤرخين.



لوحة بعنوان تجليات شجرة ـ للرسام عز الدين نجيب.

مادمنا نستهدف عرض هذا الكتاب المرجعى، ينبغى أن نبادر بالاعتذار عن التقصير فى الاحاطة بكل ماجاء فيه، لشدة التركيز وتمكن المؤلف من المنهج العلمى، وتنظيم أفكاره ببلاغه تخلو من الحشو والاستطراد. مما يجعله عسيرا على التلخيص والاختزال. لكنه - كما أسلفنا القول نداء لطلاب الماجستير والدكتوراه إلى الاقلاع عن أبحاثهم الشكلية والسير فى الطرق السهلة. واذا عجزت امكانات الكليات الفنية التقاط الخيوط، التى طرحها الناقد المؤرخ عز الدين نجيب، فنحن نهيب بأساتذة الجامعات الكبرى إلى خوض هذا الغمار، الذى تتعطش إليه أدبيات الفنون التشكيلية المصرية، لكى لا تتخبط فى الظلام.

تنتظم صفحات الكتاب ثمانية فصول، ترصد حركة التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر.

يربط فيها المؤلف بين المظاهر الفنية والاجتماعية. حدد هذا المدخل فى الفقرة الأولى من الفصل الأول تحت عنوان «بزوغ الحركة الفنية والتغيير الاجتماعى» كاشفا عن أنه لا يربط الحركة الفنية بالتسلسل الزمنى، شأن الدراسات التقريرية

الكلاسيكية. فهو مفكر من نوع جديد، يصل بين التغيير الاجتماعى ومضامين تماثيل: محمود مختار ولوحات: محمد ناجى (١٨٨٨ - ١٩٥٦) حيث تتضح السمات القومية وروح ثورة ١٩١٩. فى الفقرة الثانية من هذا الفصل يتناول الكاتب: «الفن الدخيل بين الرفض والقبول»، حيث يسلط الاضواء على الثقافات الوافدة ومدى استجابة الفنانين المصريين.

أعتبر أن عصر : محمد على (١٧٦٩ - ١٨٤٩) هو المشروع الأول لنهضة مصر. بينما بدأ المشروع الثانى مع مصطفى كامل ومحمد فريد، حتى أسفر عن ثورة ١٩١٩، التى ظهرت أماراتها فى أعمال محمود مختار ومحمد ناجى، اتخذ كل منهما موقفه من المجتمع كل على طريقته، إلا أنهما وجهان لعملة واحدة، لم تقتصر مواقفهما على الإبداع الفنى، ولكن فى كتاباتهما المنشورة أيضا.

أما الفصل الثالث فقد أسماه: «معزوفة جيل الرواد» وكيف انعكست القضية الوطنية على أعمال كل منهم : محمود سعيد)١٨٩٧ - ١٩٦٤) وبنات بحرى وفتيات الاسكندرية، ويوسف كامل (١٨٩١ - ١٩٧١) والوجه المشرق للريف الجميل، وراغب عياد (١٨٩٣ - ١٩٨٢) والاحياء الشعبية، وأحمد صبرى (١٨٨٩ - ١٩٥٥) ووجوهه النضرة.

.أطلق الكاتب على الفصل التالى عنوان «مفارقة جيل الوسط» : الجيل المفصلى الذى أخذ الراية من جيل مضى، ليسلمها للجيل المقبل - وهو جيل غالبا ما يسقط من صفحات التاريخ مثل : عزت مصطفى وحسن محمد حسن وأحمد عثمان ومحمد حسن وعبدالقادر رزق. ينساهم عادة المؤرخون، لقلة ظهورهم على مسرح الحركة التشكيلية وانشغالهم بالوظائف التى تقلدوها. يبدون وكأنهم على هامش الحركة، بالرغم من أنهم فتحوا الطريق لمن بعدهم. مثل هذا التشريح والتصنيف، وتوصيف الأجيال والدور الذى لعبه كل منها، يعطينا نموذجا للعرض الأمثل لتاريخ الفن المصرى المعاصر يذكرنا بكتابات النقاد والمؤرخين الكبار أمثال «آرنولد هاوزر» صاحب كتاب «الفن والمجتمع عبر التاريخ»، الذى ترجمته وزارة الثقافة فى عصرها الذهبى فى الستينيات. هذه المدرسة فى النقد وتاريخ الفن، هى أحدث منهج للكتب المرجعية التى تجب ماقبلها، لشمولها واحاطتها بأبعاد موضوع الدراسة. أسلوب ينسج على منوال العبقرى الراحل «جمال حمدان» فى موسوعته

بعنوان «شخصية مصر : دراسة فى عبقرية المكان».جميع فصول كتاب «التوجه الاجتماعى»، تهيب بالمعنيين أن يسجلوا تاريخ الفن المصرى الحديث الذى لم يكتب بعد. وتدعو دور النشر سواء خاصة أو عامة، إلى تكليف كبار النقاد والمؤرخين بوضع تلك الأبحاث الريادية. ومن الجدير بالتنويه أن كتاب «الفن والمجتمع» الذى أسلفنا الاشارة اليه، وضعه مؤلفه «آرنولد هاوزر» فى ١٢٠٠ صفحة من القطع الكبير خلال عشر سنوات، بتكليف من احدى دور النشر الكبرى . وقد ترجم إلى معظم لغات العالم حتى العربية.

يتخذ الفصل الخامس عنوان «جماعات التمرد والمجتمع» تنتظمه ثلاث فقرات أولها «الفن والحرية وحصاد الاغتراب» حيث تناول المؤلف الحركة السيريالية بقيادة : جورج حنين (١٩١٤ - ١٩٧٣) وكامل التلمسانى (١٩١٥ - ١٩٧٢) ورمسيس يونان (١٩١٣ - ١٩٦٦) - وهى مستلهمة من الحركة المماثلة التى ظهرت فى فرنسا فى ذلك الحين. الافكار فرنسية أوروبية لكن القادة المصريين عالجوها بقوالب مصرية. أما الفقرة الثانية فعنوانها «الفن المعاصر ورحلة فى الأعماق السفلية» . تتحدث عن الرائد: حسين يوسف أمين (١٩٠٤ - ١٩٨٤) الذى خرج من عباءته كل من: عبد الهادى الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦) .. وحامد ندا (١٩٢٤ - ١٩٩٠) وماهر رائف وسمير رافع وغيرهم.. ومازال تأثيرها ممتدا حتى يومنا هذا. شرح المؤلف فى بلاغة وجاذبة كيف غاص هؤلاء الفانون الطليعيون فى أعماق المجتمع وقضاياه المحلية. أما الفقرة الأخيرة فعنوانها« الفن الحديث نحو مجتمع جديد» . استعرض فيها حركة حداثية برزبين نجومها جاذبية سرى وعز الدين حمودة وجمال السجينى بزعامة المفكر الراحل يوسف العفيفى (١٩٠٥ - ١٩٧١) . ذكر عز الدين نجيب أسماء طليعية وقيادية لم تنتشر من قبل، حتى كاد يمحوها الاهمال. اللهم سوى قلة وردت فى الموسوعة الفرنسية التى وضعها الناقد والمؤرخ الرائد حبيب عازر (ايميه آزار) منذ أكثر من عشرين عاما، ولم تحاول الكليات الفنية ترجمتها بالرغم من أهميتها القصوى. هكذا تزداد خطورة الكتاب الذى وضعه عز الدين نجيب مؤخرا، وألحق به ثبتا فى ١٦ صفحة يحمل ٢٧٧ اسما لفانين ورد ذكرهم داخل الكتاب، مع البيانات الضرورية التى تساعد الباحثين من طلبة وخريجى وأساتذة الكليات الفنية.

يمنح المؤلف عنوانا موسيقيا للفصل السادس هو: «تنويعات على وتر المجتمع». هكذا تنتظمه ست حركات: الأولى عن الفنانين المتمردين الذين لم ينضموا إلى جماعات معينة مثل الرسامين الملونين: صلاح طاهو وحامد عبدالله. ثم حديث عن

القنوات المفتوحة على الجماهير: الفنانون الذين يتواصل ابداعهم مع المجتمع مباشرة مثل الصحفيين: الحسين فوزى.. وعبدالسلام الشريف أبو الاخراج الصحفى. أما فنانو الهواء الطلق فبينهم رسامو المناظر الطبيعية وعلى رأسهم: عبد العزيز درويش وحسنى البنانى. وعن الاكاديميين الانطباعيين أشار المؤلف إلى الرسامين الخلويين: كامل مصطفى وشفيق رزق والمثالين: كامل جاويش وعبد الحميد حمدى. أما في الحركة الخامسة فتناول فنانى البيئة والتراث ذوى المذاق الشعبى، وبينهم : المثالان محمود موسى وعبدالبديع عبدالحي والرسامان سيد عبد الرسول ورفعت أحمد.

رصد الكاتب مع كل فترة العديد من الاسماء والشواهد التى يضيق المجال عن ذكرها. هكذا نجح فى تصنيف النوعيات وتوصيفها، مما يكشف عن درايته المحيطة بتفاصيل الحركة التشكيلية، ومتابعتها عبر عشرات السنين الماضية. يشفع تلك المتابعة بالدراسات الاكاديمية لكل نوعية، والحديث عن خصائصها بقدر ماتسمح به صفحات الكتاب. أنهى هذا الفصل بأستعراض موقف الفنانات من المجتمع، متخذا أمثلة من أعمال انجى أفلاطون ومرجريت نخلة التى اغفلت سيرتها المراجع. ولفرط الدقة وغزارة العلم الذى يتحلى به المؤلف، استطاع ان يتبين السمات المشتركة فى الفن الانثوى، مع تلاحم الخطوط العريضة بين الفانين والفنانات فى الموقف الاجتماعى.

قبل أن نختتم هذه العجالة بأستعراض الفصلين الاخيرين: السابع والثامن، نود أن نؤكد مكررا أن هذا الكتاب، من أخطر المؤلفات التى ظهرت مؤخرا فى المكتبة العربية. ذلك أنه حدد الطريق الذى ينبغى أن يسير فيه مؤرخو الحركة التشكيلية فى مصر، قبل أن يمضى العامان الختاميان للقرن العشرين. فهو تشريح للحركة التشيكلية خلال القرن الذى انتهى أو كاد. كما أنه تلخيص لما ينبغى أن يكتب ليسلم للأجيال القادمة فى القرن الحادى والعشرين. ينبغى أن يبادر المؤرخون والباحثون وطلبة الكليات الفنية وأساتذتها، إلى وضع هذا التاريخ الذى مازالت معالمه بين أيدينا، وبعض شهوده على قيد الحياة. فالزمن يتسرب من حولنا فى عصر الاتصال والمعلومات والتغير التكنولوجى. واذا كنا نستطيع أن ننظر إلى الوراء الآن كما فعل الناقد عز الدين نجيب فى كتابه المرموق.. لن نستطيع أن نفعل هذا غدا.. لأن الأحداث الجسيمة التى تجتاج كوكبنا كل يوم وكل ساعة، ستغلق أبواب الماضى

إلى الابد، لايزال بيننا رواد مخضرمون يستطيعون أن يزيدوا الباحثين بالوثائق والشهادة الشفهية.

يتوقف التاريخ والتحليل فى كتاب الناقد والمؤرخ عز الدين نجيب، عند نهاية العقد التاسع من القرن: الثمانينيات. حيث أنتهى أوكاد: التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر: فالاتصالات السهلة فى عصر المعلومات، وتحول الكرة الأرضية إلى مايشبه القرية الصغيرة دفع الفنانين إلى التخفف من الهوية والطابع المحلى بدعوى العولمة والكوكبة.

إذا كانت الحيلة قد وسعتنا فى عرض ماتقدم من محتويات الكتاب فلابد من قراءة تفاصيل الفصلين الأخيرين دون أى تلخيص لشدة تعقد الظروف الاجتماعية وفوضى التعبير الابداعى عن الملابسات التى سادتها. لذلك ننقل حرفيا ماجاء فى فهرس الكتاب عن محتويات الفصل السابع بعنوان: الفن والمشروع والثانى للنهضة: الخمسينيات سنوات الانتقال. الستينيات شمس الضحى. فى دفء التلاحم الاجتماعى. وجه آخر للضحى. ملحمة السد العالى. الفن فى مواجهة الأنكسار القومى. الستينيات وتداخل الاجيال والمحاور.

أما الفصل الثامن بعنوان: توجهات فنية جديدة فى السبعينيات والثمانينيات: انحصار التوجه الاجتماعى. ارهاصات اجتماعية متنوعة. فنانو الثمانينيات.

نلاحظ فى العناوين الفرعية للفصلين الاخيرين، أن الكاتب وضعها فى صيغة أدبية رمزية، وأنه تناول انعكاسات فرحة البناء والتشييد التى صاحبت اقامة السد العالى على اعمال الفنانين، وبنفس القوة أقتحم سنوات الهزيمة المهينة واصداءها الابداعية. واذا كان قد استخدم عبارات شاعرية مثل شمس الضحى، فهو يشير ضمنيا إلى كتابه الأول «فجر التصوير المصرى الحديث»، باعتبار أن الضحى يعقب بزوغ الفجر.

الكتاب فى مجمله - شأن المؤلفات التاريخية - يعطى القارىء مزيدا من الأفكار والمفاهيم - والمدركات كلما اعاد قراءته. الامر الذى يتيح للقارئ تفسيرا منطقيا ووضوح رؤية لما يجرى حولنا فى الحركة التشكيلية المعاصرة فى بلادنا هذه الأيام،،،

الفنان صلاح عبد الكريم
تأليف : صبحى الشارونى
الناشر : كتابات معاصرة ١٩٧٠

تقديم :

الكتاب الذى نفرد له هذه الصفحات، هو العدد الأول من سلسلة «الفن المصرى المعاصر»، يتألف من ١١٠ صفحة من القطع الصغير، بينها ٤٥ صفحة تحمل صورا لمنتخبات من أعمال الفنان موضوع الكتيب.



تمثال الضفدعة : تشكيل من حديد رومان البلى .

وتدخل أهمية هذا الكتيب فى باب الندرة، لأنه فضلا عن قلة المؤلفات العربية حول الفن التشكيلى، فان مايكتب فيها عن التراجم أقل من القليل.

خاصة عن الاحياء من الفنانين، وكأن وفاتهم شرط للحديث عنهم. وان كان

الكتيب يتخذ شكل المقال المطول، الا أنه ينقص المكتبة العربية على أى حال، وليس لنا أن نطمع فى الأبحاث والدراسات العميقة المستفيضة قبل أن تعمر مكتبتنا بمزيد من هذه الكتيبات الجماهيرية.. خاصة وأن الفنون التشكيلية تحتاج إلى طباعة من نوع خاص، لازمة لها لزوم الروح للجسد.

يستهل المؤلف موضوعه بمقدمة من أهمية الفن التشكيلى كرسالة ثقافية محلية وعالمية فى آن. ثم يتبعها باحصاء عن الجوائز التى حصل عليها الفنان موضوع



الفنان صلاح عبد الكريم : الفنان بجوار تشكيل من الحديد .

الكتيب والمعارض الى أقامها والمقتنيات الموزعة فى الداخل والخارج مما يوحى بأهميتها. ثم يفرد خمسة فصول قصيرة تتحدث عن عالمية الفنان ومعالم طريقه نحو الشهرة، ثم يختمها بحديث عن الخامات المتنوعة التى عالجها خلال ابداعه المستمر.

يدلل المؤلف فى الفصل الأول على أن الفنان قد حقق مكانته العالمية نتيجة لتنوع انتاجه وشاعرية أسلوبه وادراكه لخصائص فروع الفن التشكيلى. خاصة وأن تماثيله مؤلفة من تجميعات الحديد الخردة، ومتسمة بالتشكيلات الزخرفية والقيم الجمالية. ويعلق على تماثيل الحيوانات بأنها تعبر عن اغتراب الانسان وخوفه من التقدم الصناعى المسخر للحرب.

يستعرض الفصل الثانى مسيرة الفنان منذ ميلاده حتى أصبح مدرسا فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة يتمتع بشهرة واسعة فى فن التجميع بالحديد الخردة. يروى كيف نشأ فى الفيوم ثم انتقل إلى مدينة قنا بالصعيد حيث التقى بالفنان حسين بيكار.. الذى كان مدرسا آنذاك.. فأتاح له كل امكانيات التدريب الفنى. ثم ارتحل إلى القاهرة شابا، فكان لقاؤه مع المعلم الثانى: حسين يوسف أمين، الذى تكمن أفكاره خلف حركة الفن المعاصر فى مصر. وأخيرا، يلتحق صلاح عبدالكريم بكلية الفنون الجميلة معتدا بنفسه، مفضلا قسم الفنون الزخرفية لما يتيحه من مجالات رحيبة للتعبير الفنى.

يبين المؤلف أن جماعة «صوت الفنان» التى انضم اليها الفنان أثناء دراسته بالكلية، مهدت له ممارسة فن النحت بالصلصال والجص. وما كاد يتخرج حتى فاز بالجائزة الأولى فى أول مسابقة محلية سنة ١٩٥١. وكانت مكافأته أن سافر إلى باريس ليقضى خمس سنوات تعلم خلالها فى مرسم الفنان «كاسندر» الذى اشتهر بتجديداته فى فن الاعلام. تضمنت دراساته : التصوير الزيتى والديكورات المسرحية والاعلان والتصميم المعمارى والابحاث النظرية. فعرف كيف يستخلص الرموز من الألوان ودرجاتها لكنه لم يهمل دراسة الطبيعة، فاكتملت شخصيته وترك أستاذه ليلتحق بمرسم «بول كولان» الذى يعارض أفكار كاسندر. فى هذا الابان، أنتج العديد من اللوحات الزيتية قبل أن ينتقل إلى ايطاليا فى عام ١٩٥٥ ليتخرج فى المعهد التجريبى للسينما بدرجة الامتياز.

ينتقل الكتيب بعدئذ إلى أظهار معالم طريق التفوق الذى سلكه الفنان. ففى عام ١٩٥٦ فاز بالمركز الأول فى مسابقة «سان فيتو رومانو» للمناظر الطبيعية، ومسابقة الاعلانات السياحية.. وعرضت أعماله فى بينالى البندقية. وفى عام ١٩٥٧ أرسل أعماله إلى ج. ع. م مساهمة فى مسابقة الانتاج الفنى ففاز بالجائزة الأولى . وانتقل فى ايطاليا بدراسته التشكيلية من خامة لاخرى حتى عاد إلى الوطن سنة ١٩٥٨ ليعمل بالتدريس بالكلية التى تخرج فيها.. وليبدأ تعلقه بخامة الحديد.

استطاع أن يدرك أن الحديد خامة تتصل بالتقدم الصناعى، فكان أول مصرى يطرق هذا الميدان وفاز بجائزة شرفية فى بينالى (ساوباولو) الدولى سنة ١٩٥٩ فكانت سببا فى حصوله علي وسام الاستحقاق من الجمهورية العربية بعد ذلك

بخمس سنوات. وفى ميدان التصوير فاز بجائزة «جوجنهايم» الدولية. واتسع نشاطه داخل الجمهورية حتى شمل العديد من المؤسسات العامة بمبتكرات من فنون الديكور الداخلى والمسرحى. غير مجموعات من التصميمات على أغلفة الكتب وصفحات المجلات والاعلانات. كما اعتمدت عليه الدولة فى تنفيذ ديكورات بعض أجنحتها فى المعارض الدولية.

فى الفصل الخامس، يخصص المؤلف ابداعه عن تاريخ الخامات المستخدمة فى فن النحت. يتحدث عن الأحجار عند قدماء المصريين والمرمر عند الاغريق ثم يبين أن الفنانين المعاصرين بحثوا عن شاعرية جديدة غير شاعرية رودان، فقادهم البحث إلى تحولات ثورية خلال القرن العشرين، شملت كلا من الأداء والمضمون الفنى والخامات المستخدمة. واستعانوا بخامات غريبة تفاوت نوعيتها وامكانياتها ومنطق تعبيرها.

يعود بعد هذه التوطئة إلى الفنان موضوع الكتيب، وكيف أنه استخدم فى خامات وأساليب تكشف عن قدرته التشكيلية واستيعابه للأساليب الحرفية التى بلغت ذروتها فى تماثيله المعتمدة على أكوام الخردة. سواء منها التشخيصية أو التجريدية. وأنها فى مجموعها لاتعنى بالطابع المحلى ولا بالقضايا الاجتماعية. لقد حول تلك الخردة إلى تشكيلات تخضع للقوانين الجمالية وتفرض الاحترام. ولم يفت المؤلف أن يوضح أن لجان التحكيم المحلية لم تقتنع بقيمة الفنان الا بعد أن تم الاعتراف به فى المحافل الدولية.

خاتمة :

وفى نهاية الكتيب، خصص المؤلف احدى عشرة صفحة للتعليق على اللوحات الملحقة، وصف فيها الأعمال الفنية وذكر تاريخها وأبعادها وموضوعاتها.،،،

٨٠ سنة من الفن
١٩٠٨ ـ ١٩٨٨

.. هذا هو عنوان المرجع الذى صدر عن هيئة الكتاب، ليستكمل نقصا بالمكتبة العربية. وضعه ثلاثة من النقاد والمؤرخين وهم: رشدى إسكندر (١٩١٨ – ١٩٨٩) وكمال الملاخ (١٩١٨ ـ ١٩٨٧) وصبحى الشارونى .



توفيق الحكيم ـ للفنان أحمد صبري من معروضات متحف الفن المصري الحديث.

رحل الأول والثانى قبل أن يرى الكتاب النور، لكنهما كانا قد أصدرا سنة ١٩٥٨ مشتركين، مؤلفا بعنوان ٥٠ سنة من الفن. وحين تعاونا مع الشارونى فى اضافة ثلاثين سنة أخرى، رحلا فى منتصف الطريق وتركاه منفردًا، يستكمل الرسالة ويضع اللمسات الأخيرة ..

يقع الكتاب فى ٣٢٠ صفحة من القطع الكبير، موزعة على ٣٨ قسما، وسطافى تصنيفها ومعالجتها بين الموسوعة وقاموس الفن والدراسات الخاصة والتاريخ، ولا تخلو من التعليقات والتحليلات. وهى بذلك تفسح المجال للولوج فى المداخل التى فتحها المؤلفون، وعالجوها بما لا يشفى غليل الباحث المدقق. إلا أنهم

أتاحوا فرصة الوصول السريع إلى المعلومة، بأن ألحقوا بالكتاب فهرسا تفصيليا للموضوعات وأرقام صفحاتها، حتى يتيسر اتخاذ الكتاب مرجعا للرسائل الجامعية.

تناول القسم الأول نبذة عن الجو الثقافى فى مصر قبل القرن العشرين، أشار فيها إلى ازدهار الفنون فى عصر المماليك (١٢٥٠ - ١٥١٧) حتى كان الغزو العثمانى وترحيل نحو ١٨٠٠ من مهرة الصناع والحرفيين الى اسطنبول فتوقفت خمسون صنعة على الأقل. ثم مرّت قرون الظلام بعدئذ حتى جاءت الحملة الفرنسية (١٧٩٨ - ١٨٠١) وفى ركابها مائة وخمسون من كبار المفكرين والعلماء والفنانين، أقاموا عدة مراكز ثقافية أشهرها بحكايات السنارى ومتحف بونابرت. والكتاب مطّعم بحكايات طريفة، رواها ابن اياس معاصر الغزو العثمانى، وعبد الرحمن الجبرتى المؤرخ الكبير الذى واكب عملية التنوير المصاحبة للحملة الفرنسية. وحين تولى محمد على باشا حكم مصر وأراد أن يحولها الى دولة كبرى، أوفد البعثات إلى فرنسا وإيطاليا وشيد القصور الباذخة والحدائق، وتسلل طراز الباروك عن طريق الخبراء الأجانب ليمتزج بالأساليب المملوكية والعثمانية ويشكّل ما يعرف باسم «العصر التركى». ويصل الكتاب بالنهضة الفنية إلى عهد إسماعيل باشا وانتشار التماثيل فى شوارع وميادين القاهرة والاسكندرية، وإقامة أول معرض لأعمال الفنانين الأجانب سنة ١٨٩١ فى بهو الأوبرا الخديوية. وانتشر هؤلاء المستشرقون يلبّون احتياجات الأثرياء والسادة، متخذين مساعدين مصريين، مما جعل المسرح مهيأ لوجود حركة فنون جميلة محليّة.



المثال الرائد محمود مختار : رأس بنت البلد.

تتناول الأقسام الثانى والثالث والرابع، قصة انشاء مدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٠٨ كبداية رسمية للفن فى مصر، ومنها اشتق المؤلفون عنوان الكتاب: ٨٠ سنة

من الفن: ١٩٠٨ ـ ١٩٨٨. وتروى الأقسام الثلاثة الظروف الاقتصادية والسياسية التى أسفرت عن بزوغ الفكرة فى رأس البرنس يوسف كمال، الذى تكفّل بنفقات الانشاء واستكمال دراسة الخريجين فى بلدان أوروبا. «لابلان» المثّال الفرنسى كان ناظر المدرسة وأستاذ فن التمثال، و «فورشيلا» الايطالى كان أستاذ الرسم



حاملات الجرار ـ الفنان سيد عبد الرسول ـ من مقتنيات متحف الفن المصري الحديث.

والتلوين، و «كولون» للزخرفة و «بيرون» للعمارة. وبعد ثلاث سنوات أقام طلاّب السنة النهائية أول معرض للفن المصرى فى يناير سنة ١٩١١. ومن الحكايات الطريفة التى يرددها الكتاب للتخفيف من ثقل المادة العلمية والتاريخية، أن الطالب محمود مختار باع فى هذه المناسبة ثمانى نسخ من تمثال «ابن البلد» الموجود حاليًا بمتحف الجزيرة، مقابل جنيهين فقط للنسخة الواحدة.

كان عدد طلبة المدرسة فى يوم الافتتاح ١٧٠ طالبا، ينتظمون يوميا من الثامنة صباحا إلى الواحدة بعد الظهر. أما الهواة من الموظفين وغيرهم فيترددون على المدرسة فى الفترة المسائية. وفى مناسبة المعرض الأول، ذكر الكتاب تاريخ حياة

المثّال الرائد صاحب تمثال نهضة مصر، الذى فاز بالميدالية الذهبية فى صالون باريس قبل اقامته فى ميدان محطة مصر بالقاهرة منفذا فى الجرانيت، باكتساب من عامة الشعب. وكيف تنازل الفنان الشاب عن استحقاقاته المادية، باعتبار أن التمثال هديّة للبلاد.

ثم تطرق الكتاب إلى دور هدى شعراوى فى تأسيس جمعية أصدقاء مختار من قادة الفكر والأدب لاحياء ذكرى المثّال العظيم. وكيف نظمت مسابقة سنوية باسمه لشباب الفنانين المصريين يظفر الفائز فيها بجائزة مالية. وكانت أول دورات المسابقة سنة ١٩٣٦ بعد الوفاة بعامين وكان موضوعها «الفلاح». ورصد الكتاب عدداً من دورات المسابقة وموضوعاتها وأسماء الفائزين فيها، الذين أصبحوا فيما بعد روادا للحركة الفنية مثل: عبد القادر رزق وجمال السجينى. ثم تناول قصة انشاء متحف مختار، والرسائل الجامعية التى وضعت عن الرائد العظيم وكانت أولاها للممثلة لبنى عبد العزيز، قدمتها للجامعة الأمريكية سنة ١٩٥٦ وعن أثر المرأة فى حياة محمود المختار. وختم المؤلفون هذه الفقرة بتواريخ حياة الجيل الأول من الخريجين الذين أصبحوا قادة تسيير الحركة الفنية وهم" راغب عياد ويوسف كامل (ورحلتهما التبادلية الشهيرة) محمد حسن، ثم أنطون حجّار ومحمود حسنى وعثمان مرتضى. ولم تنل الأسماء الثلاثة الأخيرة حظها فى تاريخ الفن لعدم انخراط أصحابها فى سلك التدريس فى المدرسة كالآخرين.



تمثال مستلهم من الأساطير الإغريقية - للفنان محمود مختار.

وتنتهى الأقسام التى تتناول إنشاء المدرسة وتحويلها إلى كلية، بعد المرور بملابسات اقامة مرسم الأقصر سنة ١٩٤٢ لكى يعايش الخريجون أجواء التراث المصرى القديم. كما افتتحت وزارة المعارف فى نفس العام ١٩٤٢ القسم

المسائى الحر بمدرسة القاهرة لاتاحة الفرصة للموظفين والموهوبين ممن لم يسعفهم الحظ للالتحاق بالقسم النظامى. وختم المؤلفون حديثهم برصد أسماء الكثيرين من الخريجين الراحلين الذين أثروا الحياة الثقافية، وثبت آخر بأسماء الأحياء الذين يلعبون دورًا فى الاشعاع الثقافى للكلية فى المجتمع الحديث.



العودة من الحقل - الفنان يوسف كامل - ألوان زيتية علي قماش معروضات متحف الفن المصري الحديث .

رصد الكتاب القسم الخامس لتاريخ كلية الفنون التطبيقية، منذ نشأتها الأولى سنة ١٨٦٨ باسم «مدرسة العمليات» ببولاق. كانت مهمتها حتى مطلع القرن اعداد الأسطوانات والمدربين. وفى عام ١٩٠٩ أضيف اليها قسم الفنون ،والصناعات الزخرفية المتخصص فى النسيج والنقش والمعادن. ثم تقلبت بها الظروف حتى تحولت سنة ١٩١٩ إلى «مدرسة الفنون والزخارف المصرية» حيث ينتظم الطلاب خمس سنوات، يقضون السنة الأخيرة فى التدريب بالمصانع. وفى عام ١٩٢٨ تولى نظارتها الانجليزى جون ادنى فنقلها إلى مقرها الحالى بالجيزة وأصبح لها اسمها

«مدرسة الفنون التطبيقية» وتضمن منهجها عشر مواد بينها: النجارة والزجاج المعشق والنقش والساعات والتصوير الضوئى والنسيج. وفى عام ١٩٣٤ أصبح محمد بك حسن أول مدير مصرى فعمل على تمصير الادارة وأصبح اسمها مدرسة الفنون التطبيقية العليا منذ عام ١٩٤١. هكذا تابع المؤلفون تطور تاريخ المدرسة وتغيّر لوائحها وشروط الالتحاق بها وتحول اسمها وأقسامها وتخصصاتها. ثم أورد واثبتا بأسماء مديريها منذ نشأتها الأولى حتى الآن. وسجّلوا عدة احصاءات طريفة، منها أن عدد الخريجين بين عامى ١٩١٣، ١٩٧٨ بلغ ٧٠٨٣ خريجا، بينهم أسماء مرموقة مثل المثّالين أحمد عثمان وأحمد عبد المولى، ورائد فن الآنية سعيد الصدر، والرسام الملون حامد عبد الله ..

فى القسم السادس، يتناول الكتاب الحركة الفنية فى الإسكندرية كحركة مستقلة عن القاهرة. ذلك أن الجالية الايطالية فى مطلع القرن، ألحقت بمدارسها فى حى باب سدرة، فصولاً مسائية لتعليم الرسم والتلوين وتشكيل التماثيل بالمجان، اضافة إلى تعليم اللغة الايطالية، وكانوا يرسلون المتفوقين الى ايطاليا لاستكمال الدراسة. كثيرون من هؤلاء عملوا كأسطوات فى نحت الرخام وصب القوالب واقامة العقود المزخرفة. كما افتتح فنانون ايطاليون ويونانيون وغيرهم من الأجانب مراسم، كانت بديلة لمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة. ورصد المؤلفون الكثير من تلك المراسم وسيرة أصحابها وقصص انشائها، وكيف تخرج فيها رسامون كبار مثل محمود سعيد وأحمد راسم الذى كان ناقداً أيضاً. ويختتم هذا القسم بسير وأعمال أساطين الفن السكندريين الذين أصبحوا روادا لمصر قاطبة.

.. والكتاب كما نرى ليس متسلس الفصول فلا يربط أيًا منها بسابقه أو لاحقه سوى وحدة الموضوع وهو الفن. ينتقل فى القسم السابع إلى تاريخ التربية الفنية فى مصر منذ مطلع القرن، وطريقة النقل من الأمشق باشراف البريطانيين، حتى سافرت البعثات سنة ١٩٢٠ من خريجى المعلمين العليا والفنون الجميلة. تطورت بعد عودتهم حتى أصبح لها معهد خاص سنة ١٩٦٠. انضم إليه معهد المعلمات بعد ست سنوات قبل أن يتحول إلى كلية سنة ١٩٧٣، تابعة لجامعة حلوان وينتهى القسم باشارة إلى طرق التدريس وقائمة بأسماء المديرين والعمداء وتاريخ حياة أعلام المربين. نشأتها الأولى بعد الثورة المصرية سنة ١٩١٩، حتى قيام نقابة

الفنانين التشكيليين سنة ١٩٧٩، مشيرا إلى حياة بعض رعاة الحركة الفنية مثل: فؤاد عبد الملك (١٨٧٨ ـ ١٩٥٥) الذى أنشأ متحف الشمع سنة ١٩٣٤. ثم أفرد القسم التاسع لحركات التمرد التى ظهرت خلال سنوات الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ ـ ١٩٤٥) وذكر أن التنوير جاء على أيدى جماعة من الأجانب المقيمين فى القاهرة وبينهم: المثّال الرسام والموسيقى «اريك دى منسى»، والرسام «دافيد باتل»، و «وليم ويلز» .. الخ. وقد تم الاتصال بينهم وبين طليعة المثقفين والفنانين المصريين عن طريق الشاعر «جورج حنين»، الذى اصطحب: كامل التلمسانى ورمسيس يونان وكمال الملاخ وراتب صديق .. وغيرهم ممن أصبحوا أعلام التغيير فيما بعد. لقد نادت هذه الطليعة التى كانت شابة آنذاك بأن الفن ينبغى أن يتغيّر فى شكله ومحتواه. كما رصد الكتاب أوجه نشاط المتمردين مع بعض الوثائق المصورة.

وفى القسم العاشر، تناول الكتاب تأثير العدوان الثلاثى سنة ١٩٥٦ على حركة الفنون الجميلة. وكيف اتجهت إلى المقاهى والشوارع والسرادقات ومحطة السكة الحديدية، حتى تكون فى متناول أبناء الشعب. ثم ما لبثت أن أنحسرت هذه الموجة بعد عام واحد لتفسح المجال للتجريد والبعد عن الموضوعية، مع تشجيع أصحاب الاتجاه الجديد بالجوائز ومنح التفرغ.

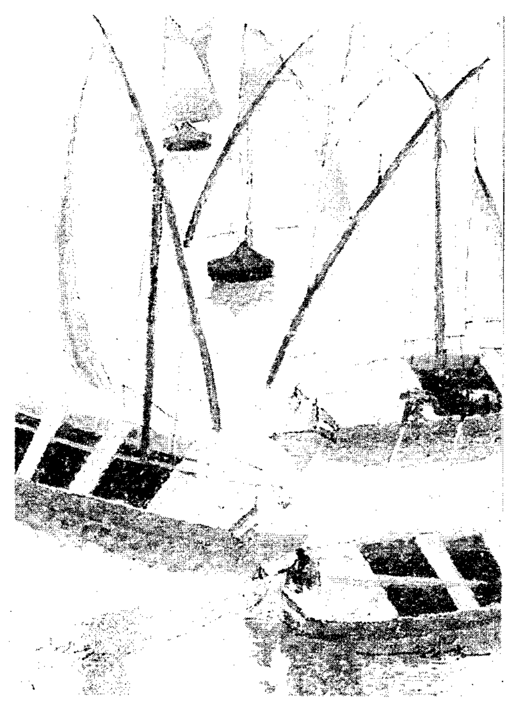
.. ويمضى الكتاب فى ربط الحركة الفنية بحركة المجتمع، فيعود الفنانون إلى الموضوعية مع القرارات الاشتراكية سنة ١٩٦٢ وبناء السد العالى. وبلغت الموجة ذروتها تحت شعار الفن والمعركة بعد هزيمة ١٩٦٧. إلا أن النصر الذى تحقق سنة ١٩٧٣ لم يكن له نفس الصدى.

وفى القسم الحادى عشر، تحدث المؤلفون عن «رابطة أساتذة الرسم



تمثال وحدة الفنون ـ محمد حسن ـ ساحة دار الأوبرا بالجزيرة من البرونز ـ إرتفاعه ٢٣٠ سم.

والأشغال» منذ تكوين الاتحاد سنة ١٩٣٧، وتفرعاتها بعد ذلك تحت أسماء مختلفة، مع رصد نشاطها من خلال المحاضرات والندوات والمعارض والرحلات الداخلية والخارجية. وتميّز هذا القسم بالتسجيل التاريخى الدقيق لتلك الروابط والجمعيات بحيث يمكن اتخاذه مرجعًا وحيدًا لأصحاب البحوث والرسائل الجامعية.



لوحة للرسام سيد عبد الرسول - مراكب شراعية في النيل - زيت علي قماش ٤٠ × ٦٠ سم - ١٩٨٩ .

وتناول القسم الثانى عشر حياة وأعمال الرائدين «حبيب جورجى» و «رمسيس ويصا» وتجربتهما الفريدة ذات الشهرة العالمية، مع فلاحى قرية الحرانية على طريق سقارة بالجيزة. وكيف نجحا فى إثبات أن فطرة الإنسان قادرة على الابداع تلقائيًا. ثم استعرض الكتاب فى القسمين التاليين الجماعات الفنية المغلقة، ورصد نشاطها وسجّل تاريخها. وألقى نظرة على الحركة الفنية بعامة وكيف تطورت حتى انبثقت نقابة الفنانين التشكيليين سنة ١٩٧٩، كثمرة لجهود تلك الجمعيات والجماعات والروابط. وعرج فى القسم الخامس عشر على الأجهزة الادارية والحكومية المتعلقة بالحركة الفنية، منذ إنشاء «مراقبة الفنون الجميلة» سنة ١٩٢٨ وتطورها عبر السنين حتى تحولت إلى ما يعرف الآن بالمركز القومى للفنون التشكيلية.

لم يترك المؤلفون الثلاثة شاردة ولا واردة فى تلك الحقبة التاريخية إلا وأمسكوا منها بطرف. أشاروا خلال ما بقى من أقسام الى المتاحف الحديثة، وكيف نشأت فكرتها منذ بدأ محمد محمود خليل بك وحرمه سنة ١٩٢٥ فى تكوين مجموعتهما الفنية العالمية، التى لا يخلو من ذكرها مرجع فى تاريخ الفن الحديث. وكيف أصدر

نجيب الهلالى باشا قرارا سنة ١٩٣٥ بتخصيص ٨٤٢ جنيها لاقتناء روائع الفنانين المصريين، وثلاثين ألف فرنك فرنسى للاقتناء من الخارج. وذكروا أنواع المتاحف بما فيها المصرى واليونانى والرومانى والقبطى والاسلامى، وأشاروا إلى كل ما يتعلق برعاية الفنون والآداب من مؤسسات، وقيام الأكاديمية المصرية فى روما خلال الظروف الثقافية التى دعّمت أوروبا فى مطلع القرن، حين سارعت بلدانها إلى بناء أكاديميات فى عاصمة الفنون آنذاك، لتكون فى خدمة أبنائها الدارسين.

ولم يغفل الكتاب الاشارة إلى قاعات العرض الفنية: الحكومية والأجنبية والمؤقتة، مع رصد تاريخ إنشاء كل منها ونوعية نشاطها. وتتوالى أقسامه فى تبسيط المعلومات الوافية الموجزة فى نفس الوقت، والتى تنشر لأول مرة عن الأيقونات والدراسات القبطية، والفنون الشعبية التى ينتجها العمال والفلاحون وصيادو السمك والحرفيون ـ وهى ما تسمّى عالميا «فولكلور». وهو اصطلاح سكه الأخوان الألمانيان: يعقوب وولهلم جريم سنة ١٩٤٨. وظهرت أماراته فى مصر سنة ١٨٧٥ حين تأسست الجمعية الجغرافية وضمّت نماذج من فنون شعوب وادى النيل فيما يسمى بمتحف الفن الشعبى، المعروف حاليًا بالمتحف الاثنوجرافى. وتتضح من منهج وضع هذا المرجع القيّم النزعة الأكاديمية التى اتخذها المؤرخون الثلاثة سبيلا لهم. بالرغم من خلوّه من الهوامش، والإشارة إلى الوثائق التى استند إليها النص التاريخى.

وفى قسم عن الفن الفطرى عند الكبار، تناولوا تاريخ هذا الابداع الفنى منذ اكتشافه فى فرنسا فى نهاية القرن الماضى، وانعكاساته فى مصر على أعمال مثّالين كبار أمثال: محمود مرسى وعبد البديع عبد الحى ومحمود اللبان وابراهيم تايب. أعقبوه بالحديث عن التفرغ الفنى وكيف نشأت فكرته سنة ١٩٢٨، ولم تنفذ الا فى عام ١٩٥٨.

وتصاعد الاهتمام بالفنون الجميلة فأقيمت فى نفس العام كلية فنون الاسكندرية، ثم كلية فنون المنيا التى تميزت عن شقيقتها باحتوائها على متحف وبنك معلومات. وأفردوا قسما عن وكالة الغورى والمسافر خانة، تلك القصور الاسلامية التى خصصتها وزارة الثقافة كمراسم ومشاغل للفنانين. أتبعوه بحديث عن تاريخ التصوير الفوتوغرافى والسينمائى والتليفيزيونى، مع تصوير بعض الوثائق. ثم

عرجوا على الديكور المسرحى وكيف استقدم الشيخ سلامة حجازى فنانين من ايطاليا لاعداد مناظر مسرحية فى مطلع القرن العشرين، وتبعه جورج أبيض وعمر سرى ومسرح رمسيس.

ومن الديكور المسرحى الى السينما الى مسرح العرائس، راجعين بتاريخه إلى ما بعد معابد المصريين القدماء واستخداماته الدينية. ثم الفن والصحافة فى القسم الحادى والثلاثين، وتطوره على أيدى جماعة من الرواد، ذكروا أعمال بعضهم وتاريخ حياتهم. كذلك رواد النقد الفنى قديما وحديثا، مع رصد أجيال النقاد منذ نشأة هذا الوجه الحضارى فى الأدب المصرى الحديث سنة , ١٩٣٠ ثم قسم نن التى أصدرها فنانون مثل أحمد راسم المولود سنة ١٨٩٢ ومؤلفاته عن محمود سعيد وجورج صبّاغ وغيرهم. كما وضع يوسف همّام أربعة كتب فنية، وأحمد شفيق زاهر وحبيب جورجى ومحمد عبد الهادى ومحمد فؤاد مرابط. وعرض الكتاب موجزا وافيا للمؤلفات التى أصدروها. كذلك الكتب التى نشرتها هيئة الاستعلامات عن سير الفنانين.

ومن القسم الثالث والثلاثين الى الثامن والثلاثين وهو الأخير، تناول المؤلفون الاخراج الصحفى وسيرة شيخ المخرجين وامامهم عبد السلام الشريف، الذى كان أول من بدأ المشوار فى جريدة المقطم سنة ١٩٣١. مع تعريف بما هية الاخراج الصحفى وتثبيت المواد والأبواب. ثم عرجوا على الرسم التوضيحى. عائدين بأصوله الى المخطوطات الاسلامية ومقامات الحريرى فى العصر العباسى. وكيف كانت الكتابة نفسها بالصور على أيام المصرين القدماء. أما فى العصر الحديث فيعتبر الحسين فوزى الطليعة والرائد. كما ذكروا تاريخ فن الرسم الكاريكاتيرى - أو الصور الهزلية الساخرة - راجعين بتاريخه الى البرديات المصرية القديمة منذ ثلاثة آلاف عام، ثم عند اليونانيين فى عصر أرسطو، متدرجين بالتاريخ الى الكاريكاتير المصرى الحديث، مرورا بتاريخه فى أوروبا فى مختلف العصور. كان «سانتس» الأستاذ بمدرسة الفنون الجميلة صاحب طلقة البداية لهذا الفن فى مصر. من بعده رفقى وصاروخان وزهدى وعبد السميع وغيرهم مع ذكر المعلومات الضرورية عن كل منهم، وكيف نشأت الجمعية المصرية للكاريكاتير سنة ١٩٨٣.

.. ولم يغفل هذا المرجع الشامل فن الاعلان وتاريخه منذ أن كان مرفوضا من التجار فى مطلع القرن حتى عام ١٩١٩، حين بدأت الاعلانات الفضائية تجد لها

منفذا فى الصحف اليومية التى لم تتعد الأربع صفحات. وما أقبل عام ١٩٢٧ حتى أصبحت الاعلانات محور العمل التجارى، وأنشئت فى هذا العام شركة الاعلانات الشرقية. وفى عام ١٩٣٠، كان رشاد منسّى أول رسام اعلانات مصرى.

ويختتم المؤلفون الثلاثة عملهم العمدة بقسمين يستعرضون فيهما آراءهم فى العوامل المؤثرة فى ازدهار الفنون الجميلة واتجاهاتها فى مصر. أما المؤثرات فتتصدرها البيئة الطبيعية وعبقرية المكان. والتراث التاريخى والأحداث الاجتماعية البارزة كالحروب وسيطرة فنون المنتصرين، مع ضرب الأمثلة من قصص التاريخ وحدد القسم الأخير الاتجاهات الفنية المصرية بسيادة الكلاسيكية والباروك والروكوكو فى مطلع القرن عقب رحيل معظم الفنانين الأجانب. وما لبثت أن شبت ثورة ١٩١٩ ومال الفنانون المصريون الى استلهام الفن المصرى القديم، وبدأ تيار الأصالة على يدى المثّال محمود مختار ورفاقه الرواد المعروفين. ثم تبنّت الحركة الفنية اتجاهات أوروبية مختلفة، حتى هيمن عليها النموذج الأوروبى المعاصر فى نهاية المطاف.

.. كل قسم من الأقسام الثمانية والثلاثين التى ضمهّا هذا المرجع الهام، يصلح ليكون موضوعا لرسالة جامعية، اذ أنه يفتح الباب على مصراعيه للتأريخ والتحليل والتفسير واستخلاص العبرة والخبرة، خاصة بالنسبة لهيئات التدريس فى الكليات ذات العلاقة، بدلا من البحث من جديد فى عبقرية بيكاسو وأضواء كارافاجيو، ومحاولة نشر النشارة ـ على رأى «ديل كارنيجى» ...

دراسات فى الفن
تأليف : رمسيس يونان
الناشر : دار الكاتب العربى ١٩٦٩

تقديم :

٣٤٦ صفحة من القطع المتوسط، ألفها الكاتب الراحل رمسيس يونان خلال ٢٥ عاما، تقع بين عام ١٩٣٨ وعام ١٩٦٦، نشرتها دار الكاتب العربي بعنوان «دراسات فى الفن» تلك الصفحات، نشرها الكاتب على شكل مقالات متفرقة لا يربط بينها سوى تعلقها بالفن التشكيلى. فهى نظرات فلسفية اجتماعية تكنيكية تاريخية وصفية، لبعض جوانب الأعمال الفنية والحركة التشكيلية والنقدية. خمسة وخمسين مقالا نشرت فى مجلات: التطور والكاتب والمجلة والفكر المعاصر، وصحيفتى الشعب والأهرام. وبعضها صدر على هيئة نشرات خاصة.

والمؤلف يتمتع باحترام واسع فى الأوساط الثقافية والفنية فى بلادنا، عبر عنه د. لويس عوض فى المقدمة التى تصدرت الكتاب، وأظهر فيها كيف كان الكاتب ممثلا لحركة الثورة الثقافية التى قادها المثقفون المصريون فى الثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين، والتى تؤتى ثمارها من خلال المظاهر الثقافية الحديثة.

ونود أن نشير هنا، بعد وفاة الكاتب، لو أن دور النشر العربية أفسحت منابرها لمثل هذه الكتابات الجادة، وأتاحت لمثله فرصة البحث والتأليف، لأمكنها أن تضيف الى المكتبة العربية ما يصلح للترجمة الى اللغات الأجنبية، ولأثراء الحصاد الفكرى العربى بوجه عام.

أما الكتاب –من حيث هو مجموعة من المقالات المتفرقة– فلا يمكن تصنيفه الا بالشكل الذى اختارته الدار التى عملت على نشره.. تصنيفا زمنيا يحدد اهتمامات المؤلف فى المراحل المختلفة..

١٩٣٨ ـ ١٩٤٠:

مقالان فقط فى هذين العامين.. تحدث فيهما المؤلف عن غاية الرسام العصرى حين تأثر بالعلوم الحديثة وواجه مشاكل تتعلق بالأسلوب. فاكتشاف التصوير الفوتوغرافى دفعه الى هجرة الرسم التقليدى والاتجاه الى التعريف. ثم يعرف الكاتب كلمة «فن» ويميز فيها بين أربعة معان: فن المحاكاه.. فى المثل الأعلى للجسم الانسانى.. الفن الزخرفى.. ثم الفن المعنوى أو التعبيرى. يستعرض بعضها نظريات فرويد وأثرها على الاتجاه السيريالى، ويخلص بأن الفن «لابد أن يكون قادرا -كالأديان- على ايجاد الحلول لبعض منازعاتنا النفسية «وأن الفنان» «كالعالم والنبى».

أما الفن التشكيلى وعلاقته بالحلم والخيال والحقائق المادية، فان هذه الأحلام تنكمش أمام سطوة الخوف من الجوع فى المدينة الحديثة، لكن الفنان يدأب على أن يودع ابداعه شيئا ينفذ الى الأغوار، بالرغم من أن الفن فى بدايته كان مأجورا من قبل السادة.

١٩٥٧ ـ ١٩٥٩:

من خلال اثنى عشر مقالا كتبها المؤلف فى هذه الفترة، تناول بالتحليل بعض الحضارات.. وبعض الفنانين.. ثم بعض الفلسفات التى تتعلق بالفن التشكيلى. أظهر أن الفن فى مجموعة الجزر الأقيانوسية هو عماد الدين والحياة والوجود. كما أن الفن مرتبط بفلسفة العادات والطقوس بين قبائل البانطو الافريقية من أجل تعزيز كيانهم ووجودهم. واستند الكاتب الى بعض المراجع لشرح جوانب هذه الفلسفة التى تعتبر «كل ذات قوة.. وكل قوة ذات» وأن كل قوة أو طاقة قابلة للزيادة أو النقصان من حيث كونها ذات. وما يسمى بالسحر ليس إلا تصارع هذه القوى باعتبارها كائنات. ثم يتخير المؤلف الفنان المصرى الراحل محمد ناجى ليفرد له مقالا نقديا يستهله بتحليل لفن التصوير على أنه يتضمن عنصرين معمارى وغنائى. ولكى يتفاعل العنصران يجب أن يتم ذلك عن طريق «العشق»، ينتقل بعدئذ الى ناجى كأول مصور مصرى اجتاز مراحل الفن ابتداء من الكلاسيكية الى ما بعد التأثيرية.

ومن الأدباء الفلاسفة الذين تناولهم المؤلف فى هذه الفترة: الكاتب الفرنسى البير كامى، وكيف عالج قضايا الموت والحياة.. والأمل واليأس.. والأنتحار.. ومدى جدارة الحياة بالعناء المبذول فى سبيلها ومفهوم البطولة مع فقدان الأمل المصحوب والتمرد والحماسة. ثم يلخص فلسفة كامى بأنها «ايمان عنيد بقيمة أعلى تدعى: كرامة الانسان».

ويعود للتعرض الى وظيفة الفنان عبر التاريخ مستشهدا بأساطير الاغريق ودور الفن فى تشكيلها. ثم ينثنى الى النقد الفنى وكيف يجب أن ينبع عن دراية تامة بماهية الفن ولغته. ويلخص مدارس النقد فى أربعة اتجاهات: سيكولوجية.. واجتماعية.. وتأثيرية.. وموضوعية. ويحلل كلا منها حتى يصل الى أن النقد الأمثل هو الذى يمزج بينها جميعا. بإلقاء نظرة على تماوج الأساليب والموضوعات الفنية عبر العصور قياسا على أن الأيديولوجية العامة التى تسود عصرا فنيا معينا، انما هى أسطورة تعيش فترة من الزمان ثم تفسح المجال لغيرها، حتى تتفتت الأساطير فى العصر الحديث. ويخضع الصور الفنية الأوروبية قبل القرن العشرين الى أسطورتين ظهرتا فى اليونان القديمة هما: أسطورة ديونيزوس العنيفة وأسطورة أبوللو الهادئة.

والفن فى نظر الكاتب يختلف عن الشعر وان اجتمعا فى أصل واحد ويفرق بين الفكر النظرى والفكر العملى استنادا الى آراء الفيلسوف الفرنسى: جاك مارتيان. ويكشف عن مقارنات عدة بين الفن والأخلاق.. والفن النافع والفن الجميل واختلاف القواعد فى كل منهما ضاربا الأمثلة من الفن الهندى والفن الصينى.

ينتقل بعدئذ من المستوى العالمى الى قرية صغيرة فى مصر: قرية الحرانية على مسيرة كيلومترات قليلة من طريق الأهرام بالجيزة، فيتحدث عن التجربة الاجتماعية التربوية التى يديرها المهندس رمسيس ويصا وقيمتها الفنية الكبرى التى نحتاج الى مثيلاتها فى هذه الأيام.

إن لغة الأشكال -فى رأى المؤلف- شأنها شأن لغة النغمات الموسيقية، لا يمكن ترجمتها الى كلمات، انما يجب إدراكها كلغة قائمة بذاتها دون خلط بين الشكل والنسخة، أو الشكل والمعنى اللغوى. فللأشكال أبجدية وللرؤية درجات والأمر يحتاج الى تدريب للعين.

١٩٦٠ - ١٩٦٢:

وفى مرحلة من ثلاث سنوات، نشر المؤلف عشر مقالات تنقل فيها بين مفهوم الفن ومشكلات النقد ودور المثقفين فى هذا المجال وواجبنا نحوالتراث. ولم يغفل أن يبسط مقالا عن متحف محمد محمود خليل الذى يضم نماذج من الفنون الحديثة الأوروبية. ويعاود الأهتمام بالفن والأدب فى أفريقيا من حيث هو تراث أيضا وليس فنا معاصرا فقط، خاصة وانه ينزل منزلة جليلة فى أعين النقاد العالميين منذ أوائل هذا القرن، اذ لم تعد الأقنعة الافريقية فى أنظارهم مجرد تعبير عن الغرائز الطليقة والنزوات العارمة. فقد تغير مفهوم النقد تغيرا جذريا واتسع مدلوله خلال هذا القرن، وحتى شمل التراثات الفنية جميعا.



لوحة سيريالية للرسام المفكر رمسيس يونان .

اما أزمة النقد فى بلادنا فتتعلق بالتطور الثقافى العالمى من ناحية والمحلى من ناحية أخرى. اذ أن الفنان الحديث قد انطلق من أسر التقاليد المحلية واشتدت حريته وتعددت مفاهيم الفن. وأصبح على الناقد، لكى يفرق بين الغث والسمين، أن يعى التراث الفنى العالمى. فكل من الفنان والناقد المعاصرين يتمتعان بوجدان معاصر. ويتعرض المؤلف فى هذا المضمار الى قضية من أهم القضايا وهى أن الفن الحديث فى بلادنا قد نشأ فى أحضان تفاهة المضمون الأكاديمى، فى الوقت الذى كانت أوروبا قد تركت هذا المفهوم وثارت عليه. بالإضافة الى أن معاهدنا الفنية كانت تتعرض لتراثنا بصورة مستهترة ترجع الى ضحالة الوجدان والمفهوم الثقافى.

إن المتأمل لتراثنا الثقافى منذ عصور ما قبل التاريخ حتى العصر الفاطمى، يلاحظ أنه يتجلى فى الفنون التشكيلية: النحت الفرعونى.. والتصوير القبطى.. العمارة الاسلامية. وبعد انقضاء العصر العثمانى المظلم، برز رواد مثل محمود سعيد ومحمود مختار وحسن فتحى، وتوالى من بعدهم ظهور الفنانين. الا أن المثقفين للأسف لا يلتفتون الى هذه النهضة.

أما من حيث المضمون والموضوع فى الفن، فقد أفرد المؤلف مقالا يقرر فيه أن كلا من المضمون والأسلوب يتبادلان خلق بعضهما البعض الآخر. وأن الطرز والأساليب ليست سوى الوجه الظاهر لتطور المضامين.

وفى تعرض الكاتب لمتحف محمد محمود خليل، يشرح محتويات المتحف ويحلل أعمال عمالقة التصوير الحديث فى أوروبا. ويميز فى الأعمال الفنية بين ثلاثة مستويات من المعانى: الموضوع.. المضمون.. ثم المكنون أو المضمون الكامل. ويوضح أن المضمون «مزيج كيميائى» بين الأشياء المصورة والعلاقات الشكلية.

١٩٦٣ - ١٩٦٤:

يستطرد من مجموعة المقالات السابقة الى تحليل للوحات المصور المصرى محمود سعيد ويؤكد استناده فى جميع أعماله الى فكرة التحوير، التى أجاد ابداعها حتى وضعته فى مكانة رفيعة بين الفنانين. وأن التحوير عنده لم يكن غاية، ولم يكن غامضا بل كان واضحا كل الوضوح.

وعرج المؤلف خلال هذه الأعوام على تفسير ظاهرة اختفاء وجه الانسان من التصوير الحديث، بل تحطيمه فى الفن الحديث بوجه عام. وأرجع ذلك الى اتجاهات التفتيت التى صاحبت تفتيت الذرة. كما أرجعه الى ضيق الفنان المعاصر بوجه الانسان الذى يحاصره فى زحام المدن، مما دفعه الى تهشيمه فى شوق الى خلق صورة أخرى تكشف عن الحقيقة ولا تذكره بدنياه.

ولم يفت المؤلف أن يعلق فى مقالين عن محاضرات الناقد الفرنسى رنيه ويج التى ألقاها فى القاهرة، فلخص ركائزه الفكرية فى ثلاث نقاط: الفن ضرورة وليس لهوا.. الفن ظاهرة حضارية لا نسبر غوره الا بالأستناد الى الحضارة التى نشأ فيها.. القوالب والنزعات تتجسد فيها روح كل عصر من العصور. وترتبط هذه العوامل فيما بينها بوشائج وثيقة. ولاحظ أن ويج قسم تاريخ الفن فى مصر الى خمس مراحل: العصر البدائى أو عصر الصيد.. العصر الفرعونى أو ما يسمى بالثورة الزراعية.. العصر الهيلينى حيث سادت حضارة الأغريق.. العصر الاسلامى.. ثم العصر الحديث الذى يتسم باقبالنا على التصنيع.

ثم يتحول الى تفسير علاقة الفن بالأشكال المتنوعة للطبيعة. تلك الأشكال التى ينبغى لنا أن نتساءل عن مدى ادراك الناقد لها حين يتحدث عن: الفن والطبيعة. فمع

اتساع آفاقنا وثقافتنا الفنية وتعمقها، تتسع أمامنا آفاق الرؤية وتزداد عمقا. واذا كان الفن الحديث قد ابتعد تماما عن الطبيعة، فلم يزل كل ما يبدعه الفنان من صور متأثرا بخبراته البصرية العديدة.

١٩٦٥ ـ ١٩٦٦:

خلال العامين الأخيرين، صنف الكاتب ست مقالات تدور حول تحليل اتجاهات الفن التشكيلى وأصول النقد. استهلها بالتعقيب على محاضرة الناقد الانجليزى كنيث كلارك. لخصها فى فكرة «البلوت» بمعنى المساحات اللونية، و«الدياجرام» بمعنى التصور الذهنى فى شكل مرئى لاثبات شئ أو ايضاحه. وشرح كيف أن الفن الحديث يتجه الى «البلوت» فقط، فى أشكال تجريدية، وسيستمر كذلك الى أمد طويل بدون «الدياجرام» بعد أن كان منذ قرن ونصف قرن يجمع بين الجانبين فى أعمال وكتابات ليوناردو دافنشى. وستظل العمارة خالية من الزخرف وقائمة على صناديق الزجاج وأطواق الصلب بينما يمضى التصوير ذاتيا غامضا يعتمد على الصدفة أكثر منه على القواعد.

وينفى المؤلف فى مقال آخر فكرة «اليمين واليسار» فى الفن التشكيلى. فاذا كان الفن الواقعى هو الذى يميز اليسار، فالفن كله واقعى. لأن اليسارية انما تتعلق بالموضوع وليس بالمضمون. واذا جاز أن يكون هناك فن رجعى، فهو الفن الذى يخلو من «العشق». وهو الفن المتهافت المضمون.. الراكد الروح، أى الفن الأكاديمى. ثم يتجه الى اثبات أن الحركة الفنية عندنا لم تزل ناشئة، تأسست فى أواخر الثلاثينات وأوائل الأربعينات من هذا القرن، على يد جماعتان هامتان هما: الفن والحرية وجماعة أخرى لم يذكر اسمها لكنه حددها بأنها اختارت طريق التثقف بالوعى الفنى الحديث.. وغالب الظن أنه قصد «جماعة الفن المعاصر» التى أسسها حسين يوسف أمين فى ذلك الوقت. ثم أوضح أن الفن فى عصرنا الراهن دولى الطابع مع بقاء الفوارق المحلية، كما نلاحظ فى الروح الأسبانية لبيكاسو.. والفرنسية لبراك،، والألمانية لماكس ارنست. ويعود بعالمية الفن الى عالمية اللغة التشكيلية فى العصر الحديث حيث تحولت حضارة الزراعة والحرف اليدوية الى الحضارة الصناعية. وفى ختام المقالات الواحدة والخمسين المؤلفة، يخصص الكاتب دراسة عن أصول النقد. فيتعرض لزوايا التفسير الفنى من حيث هى: تقنية

أو نفسية أو اجتماعية أو حضارية أو فلسفية أو دينية.. أو ما شئنا من زوايا الرؤية. وكل من هذه الزوايا يتضمن عدة مستويات تنبع من مستوى مفهومنا لكل منا. غير أن ثورة الفن الحديث ارتبطت باكتشافات فنية منذ قرن مضى. ذلك أن كل حضارة سابقة لم تعرف سوى عالمها الفنى الخاص، أما اليوم.. فنحن نضع الرسوم الجدارية بكهوف لاسكو الى جانب لوحات الفنانين الحديثين . ولم يعد بوسعنا الآن أن نقنع بمعايير محددة، كالمقارنة بالطبيعة.. أو بالجمال بمعناه التقليدى.

خاتمة:

أضاف الناشر فى هذا الكتاب القيم أربع مقالات مترجمة ليختم صفحاته الـ٣٤٦، التى تضمنت نموذجا من الثورة الفكرية التى غمرت المثقفين فى بلادنا منذ بداية هذا القرن.،،،

راية الخيال

«راية الخيال» كلمتان مقتبستان من العنوان المطول الذى يفترش غلاف الكتاب.

العنوان كاملا هو: «لن يجبرنا الخوف من الجنون أو المحرمات أو منكم على أن تبقى راية الخيال منكسة» أما المؤلف فهو سمير غريب صاحب كتاب «السيريالية فى مصر»، الذى صدر سنة ١٩٨٧ وأثار ضجة فى أوساط الفنون الجميلة.

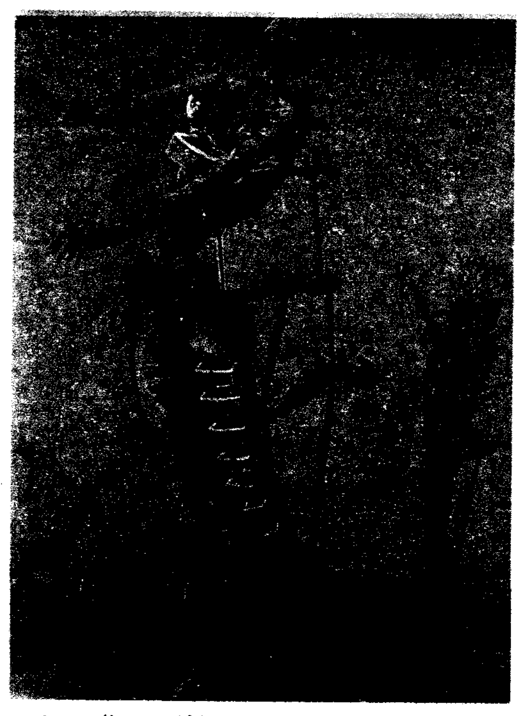
«راية الخيال» ـ وهو الكتاب الثاني للمؤلف ـ من أهم المراجع العربية في تاريخ تطور الحداثة الفكرية في القرن العشرين وتأثيراتها الحاسمة علي الفنون والآداب. يسد فراغًا ضخما في المكتبة العربية، ويلعب دوراً تنويرياً في هذا الزمن الرديئ، الذي يجتاح فيه الجهل الثقافي حركتنا الفنية.

الكتاب في شكل موسوعة صغيرة عن الفكر الذي ظلل المثقفين في العالم خلال الثلاثينيات من القرن العشرين.

يتناول «راية الخيال» السيريالية كحركة فكرية عالمية، أسهم في ريادتها كوكبة من الشعراء والأدباء والرسامين والملونين والنقاد والصحفيين. رجع بجذورها إلى القرن التاسع عشر، ومضى بتطورها ونموها فى عصرنا الراهن. ويبدو أن الكاتب قد تشرب بالنظرة السيريالية خلال إعداده للموضوع، إلى حد أنه أصبح فى تصنيفه أسلوباً سيريالياً ـ بالرغم من إحكام الصياغة والاستناد إلى أكثر من خمسة وعشرين مرجعاً، بينها المترجم إلى العربية والمؤلف بالفرنسية أوالإنجليزية أو العربية.

يقع الكتاب فى ١٨٠ صفحة من القطع الكبير بدون فهرس للموضوعات، ولا تنقسم مادته إلى أبواب وفصول. فقد فضل المؤلف التداعى الحر على نسق

السيرياليين، ووضع أرقاماً مكان الأبواب، يبدأ كل منها بسطور مقتبسة من بيانات وأشعار ومقالات أقطاب السيريالية. تضم الصفحات التى انتظمها رقم واحد، توطئة تاريخية تصل بالقارئ إلى الأعوام التى تمخضت عن السيريالية وتطورها كحركة فكرية ثقافية، بدأت مع اندلاع الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨)، ماضياً معها عاما بعد عام حتى ظهور حركة «الدادا» سنة ١٩١٦ ثم السنوات التالية إلى اتمام النضج فى عام ١٩٣٨.



لوحة للرسام السريالي : سلفادور دالي - زيت علي قماش ١١٤ × ١٤٦ سم

ليس من السهل تطويع هذا المؤلف للعرض والتحليل والتلخيص، فهو حافل بالتفاصيل والقصص المثيرة ومكاتبات لا يمكن التغاضى عن واحدة منها دون الإخلال بالسياق والمضمون. فالكاتب لم يضعها عبثاً لشغل فراغ الصفحات، وإنما لاستقراء جوهر الفلسفة التى طرحتها السيريالية، ومعالم التطور الذى انعكس على سلوك قادتها، إلى حد العراك والتشابك بالأيدى فى المسارح والمقاهى.

ولما كانت «السيريالية» ذات قوام معروف متبلور عبر السنين الطوال، فقد جاء كتاب «راية الخيال» على قدر كبير من وضوح الرؤية، استطاع مؤلفه تصوير الحالة الثقافية التى أشاعها التيار السيريالى، من حيث هو تلبية لاحتياجات التقدم الحضارى فى طريق «الخيال والحرية» وهما الدعامتان اللتان قامت عليهما السيريالية.

طرح الكتاب العديد من التعريفات والمصطلحات، التى مازالت بعيدة عن إدراك الكثيرين. إضافة إلى معلومات تنشر لأول مرة باللغة العربية، عن حياة وأعمال

طليعة الحركة السيريالية وقادتها. وكيف كانت حركة ثورية وليست مذهباً «فى الفن والأدب» كانت أسلوباً فى التفكير لا تحكمه ضوابط مسبقة لتقاليد أخلاقية وعقائدية، إنما هما «الخيال والحرية»

بدأ سمير غريب كتابه بمقدمة دراماتيكية، تشعر القارئ بخطورة العمل الذى يبين بين يديه ويحتشد نفسياً وذهنياً لاستقبال أخبار هامة وأحداث مثيرة. استهل حديثه بأن بيان السيريالية الذى أصدره «أندريه بريتون» سنة ١٩٢٤، كان ثمرة جهاد طويل وكفاح مرير، فى جو تسوده روح الهزيمة.

عاد سمير غريب بالفكر السيريالى إلى قصائد الشاعر الفرنسى «شارل بودلير» (١٨٢١ ـ ١٨٦٧) صاحب ديوان أزهار الشر الحافل بالصور الميتافيزيقية. والشاعر «ستيفان مالارميه» (١٨٤٢ ـ ١٨٩٨) مستطردا إلى أشعار جيو أبوللينير» (١٨٨٠ ـ ١٩١٨) الذى أثرت قصائده بعمق فى الحركة السيريالية، بالرغم من ندرة إنتاجه وقصر عمره الذى لم يمتد إلى أكثر من ٣٨ عاماً إلا أنه اكتسب شهرته الواسعة وهو فى الخامسة والعشرين.

.. الواقع أن المؤلف بدقته الأكاديمية، وحرصه على تدوين سير طلائع السيريالية وقادتها، استطاع أن يقدم للقارئ العربى نماذج إنسانية، لشباب عقد العزم على تغيير وجه الحياة فى القرن العشرين، واستبدل القيم التى أسفرت عن الحروب العالمية، بأخرى تساعد على تقدم الحضارة وتلبية الاحتياجات الثقافية المتغيرة. شباب يتسم بعمق التفكير وسعة الأفق والمواهب الإبداعية ورحابة المعرفة، إضافة إلى الجرأة والصلابة والتصميم على بناء الحداثة، وتغيير المفاهيم

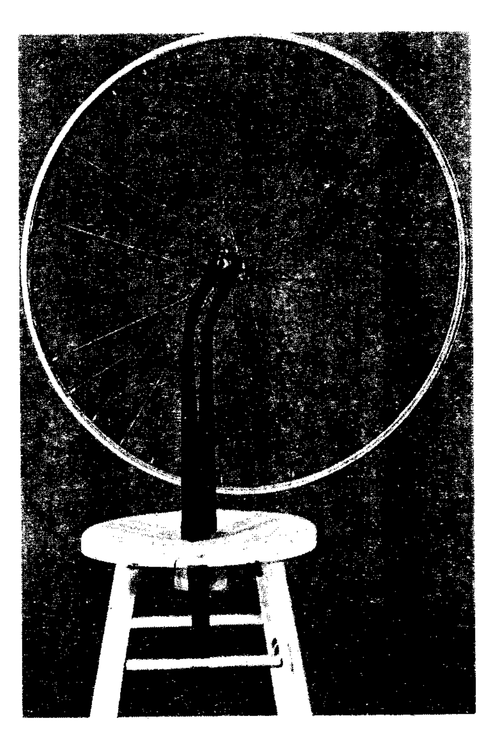


لوحة للرسام السريالي : سلفادور دالي ـ زيت وكولاج (لصق) ٣٨ × ٤٦ سم ـ ١٩٣٠ .

الدوجماطيقية،والديماجوجية بدأوا ثورتهم الفكرية عقب شهر فبراير ١٩١٦، الذى اشتد فيه القتال بين ألمانيا وفرنسا حتى قضى على نصف مليون جندى من الفريقين دفعة واحدة. لجأت كوكبة من الشباب الرافض إلى بلد محايد هى سويسرا. وفى مدينة زيورخ أسسوا منتدياً لهم باسم «كباريه فولتير»، حيث تفجرت «الأفكار العدمية»،و «السخرية السوداء» وبالرغم من كل اعتبارات الاختصار والإيجاز فى هذه العبارة لابد من ذكر أحداث بعينها لفرط دلالتها. ففى مساء ١٨ مايو من نفس العام ١٩١٦ فى مدينة باريس، أثناء الحرب، عرضت مسرحية راقصة (بالية) بعنوان «باريد» صمم ديكوراتها الفنان «بابلو بيكاسو»، بأسلوبه التكعيبى. وتضمنت موسيقاها التصويرية ما يشبه أصوات طلقات الرصاص وضوضاء الآلات الكاتبة. الأمر الذى أثار حفيظة البورجوازيين، فاتهموا المسرحية بإهدار التقاليد الثقافية الفرنسية فتصدى لهم الشاعر جيوم أبوللينير وكتب فى صحيفته: إن باليه باريد قد توهج فى كل مكان كأزهار الليلاك ، وأثار نهرا من السيرياليزم - أى الفوق واقعية. ومن خلال هذه العبارات ظهر مصطلح سيرياليزم» على الساحة الثقافية لأول مرة فى أوروبا.. ثم فى العالم أجمع.

تفاصيل كثيرة ذكرها الكتاب، على درجة عالية من الأهمية، فى المسيرة الحداثية للفنون الجميلة فى القرن العشرين. أحداث تعتبر رغم بساطتها الظاهرية، من معالم الثورة الحداثية التى ساعدت على تعميق دعائم السيريالية. من هذه الأحداث ما فعله «مارسيل دى شامب» (١٨٨٧ - ١٩٦٨) بعد رحيله من باريس إلى أمريكا سنة ١٩١٧، ومن المعروف أنه من أقطاب الدادا ومفلسفيها. هناك عرض «ميوله بعد أن وقع عليها وسماها «النافورة» لقد أصبحت فيما بعد أشهر مبولة فى التاريخ، فقد كان «مارسيل دى شامب » وزميلاه: بيكابيا ومان راى، يمثلون ما أسموه فن تحطيم الفن هكذا ذكر سمير غريب فى هامش صفحة ٢٤. والهوامش لديه من صلب المتن، تلعب دوراً توثيقياً يزيد من مصداقية الكتاب ويضعه فى مصاف الموسوعات المتخصصة فهو بحث موضوعى لم يتدخل فيه المؤلف بآراء شخصية، حتى لا يؤثر على حيادية التاريخ. وإذا اضطر للشرح والتحليل، فإنما من باب الإضافة المستقاة من المراجع المختلفة. بذلك يستطيع القارئ أن يدرك أن الدادا لم تكن حركة فنية، بل احتجاجية ثورة على القيم الجمالية والأخلاقية والإنسانية والاجتماعية، التى تمخضت عن إشعال الحرب العالمية الأولى وقتل الناس بعضهم بعضاً. فكتاب راية الخيال عمل تنويرى هام.

المبولة التى عرضها دى شامب فى أمـريكا، كـانت تحـمل فى حناياها السخرية السوداء والأفكار العدمية التى بلورتها السيريالية فيما بعد، كـأعمـال فنيه كـبرى، عند الألمانى مـاكس ارنست - الذى كـان يحـارب رفـاقه فى الأمس القريب. وفـى عـام ١٩٢٢ أعلن بيكابيا رسمياً انتـهـاء المذهب التكعيبى وحركة الـدادا مما يشـير إلى استنفـاد أهدافـهـا. وأن ظهورها كـان مـرتبطاً بمرحلة معينة فى التغير الثقـافى، كمـا ينم عن أن الحداثة فى الثقافات المتقدمة ليست مـطلقـة، بل مـرتبطـة بالمجـتـمع. وكـأن هـذا الإعـلان عن انتـهـاء «الـدادا» تـوطئة لصدور بيان السيريالية الشهير بـعـد عـامين من هـذا الـتاريخ.


فـيلسـوف الدادا مـارسـيل دي شـامب - معدن وخشب ١٩١٣ .

لم يطرق سمير غريب موضوع السيريالية العالمية كحركة رخيصة محصورة فى عمليات سطحية تتعلق بالخامات وأساليب الصياغة كالقص واللصق (الكولاج) . لقد استعرض مسيرتها كتوجهات فكرية طبيعية، تمخضت عنها الظروف السياسية والاجتماعية الثقافية بوجه عام، التى سادت أوروبا فى مطلع القرن العشرين. بدأت بهدف التغيير، وانتهت بعد أن لعبت دورها التاريخى وحققت رسالتها التنويرية.

قويت شوكتها وازدادت حملاتها حدة سنة ١٩٢٥، وأصبحت لها منابر صحفية ومجلات، وأعلنت صراحة موقفها ضد المؤسسات الفكرية الرسمية، وضد الاستعمار والشوفينية (سيطرة الأقلية - م.ع.) كشفوا عن عزمهم على تحطيم القيود المفروضة على العقل. وشرعوا يتصرفون فى الحياة الاجتماعية بطريقة سيريالية. وكانوا فى طليعة الثائرين على استيلاء الحزب النازى بزعامة أدولف هتلر، على السلطة فى ألمانيا سنة ١٩٣٣. وعلى الفاشستية فى إيطاليا بزعامة بنيتو

موسولينى ، الذى وثب على الحكم قبل هتلر بأحد عشر عاماً.

أوضح الكاتب بالشواهد التى ذكرها والوثائق التى جمعها والهوامش

الفنان السريالي : ماكس ارنست ـ زيت علي قماش ٣٥ × ٤٦ سم ـ ١٩٢٢ .

التى وضعها. أن السيرياليين لم يقفوا مكتوفى الأيدى إزاء الأحداث السياسية المحلية والعالمية. وأنهم كانوا فنانين، شعراء وأدباء ومثالين ورسامين وملونين ومبدعين لكنهم قادة اجتماعيون وطليعة مفكرين وفلاسفة، وطنوا أنفسهم على تحديث وجه القرن العشرين، والارتقاء إلى مستويات ثقافية، تكفل للإنسان حقوقه وصفاته التى يتميز بها عن باقى المملكة الحيوانية. ضاربين الأمثلة بأنفسهم فى التضحية والقتال الحقيقى لتحويل أفكارهم إلى واقع، بالأيدى حيناً وبالإبداع الفنى بمختلف أشكاله وأنواعه أحيانا. واستقطبوا فنانى الطليعة المثقفة أمثال بيكاسو وبراك وماتيس. وعقدوا الندوات وأقاموا المحاضرات ونشروا المقالات وألقوا الخطب فى التجمعات لم يكونوا أصحاب ابراج عاجية مترفعين، بل ثائرين قولا وعملا وفكرا كما قالوا عن أنفسهم.

أصدر أندريه بريتون فى عام ١٩٣٦ مؤلفا بعنوان: العقول المغناطيسية طرح به نظرة بانورامية لمسيرة السيريالية منذ بدايتها سنة ١٩١٩ حتى العام الذى نشر فيه

الكتاب. قال إنها مرت بمرحلتين: الأولى تعتمد على الحدس والبديهة، والثانية تتسم بالتعقل والتفكير العميق. وأوضح سمير غريب أن تطور الفكر السيريالى كان مرناً وحيوياً غير دوجماطيقى. مرتبطا بالتغيرات الثقافية على الصعيدين: المحلى والعالمى: سواء فى فرنسا أو إيطاليا أو المانيا أو الاتحاد السوفيتى، الذى ظهر على الساحة العالمية فى أكتوبر ١٩١٧. كما كان مستجيباً لآراء المفكرين ،والفلاسفة والأدباء والنظريات العلمية الحديثة. الأمر الذى أكسب الحركة السيرياليةقوة فعالة تتصف بالاستمرارية، حتى أن الطلبة الفرنسيين حين تظاهروا سنة ١٩٦٨، ضد حكومة الرئيس شارل ديجول، رسموا على الجدران صور أندريه بريتون وكتبوا مقتطفات من أشعاره، مع أنه كان قد توفى منذ عامين فى ٢٥ سبتمبر ١٩٦٦ مستمراً فى العطاء حتى ذلك التاريخ.

أما وقد أزف الوقت وقاربت عجالتنا الانتهاء، دون أن نبلغ مأربنا من عرض كتاب «راية الخيال» بأرقامه السبعة - أى أبوابه السبعة إذا صح التعبير - كان علينا أن نجد ثمة طريقة لنغطى باقى ما جاء فى هذا المؤلف الفريد، دون الإخلال بالمضمون العام، مع التأكيد على أنه لا مفر للمثقفين العرب من قراءة المتن كاملا.

سنكتفى إذن فيما بقى لنا من سطور بتدوين ما اقتبسه الكاتب من كلمات تحت كل رقم، مفترضين أنها تنم عن المحتوى الذى تضمه الصفحات التالية، وهكذا حتى نصل إلى الرقم سبعة. أما رقم (١) الذى لم نستكمل تغطيته، فقد تصدرته كلمات مقتطفة من «مجلة الثورة السيريالية تقول: «إن السيريالية لا تقدم نفسها على أنها عرض لمذهب. إن بعض الأفكار التى تشكل نقطة انطلاقها حاليا لا تسمح إطلاقاً بالحكم المسبق على تطورها الحق. وجاء تحت رقم (٢) كلمات منسوبة لأحد كبار الفوضويين هو: إميل هنرى، يقول فيها: مجتمع كل من فيه حقير. كل من فيه وضيع. كل شئ فيه يعوق تطور العواطف الإنسانية. الميول النبيلة للقلب الحيران الحر للفكر. وأما القسم رقم «٣» فقد استهله المؤلف بعبارات مقتبسة من البيان الأول للسيريالية: آنها الخيال العزيز، أحب فيك بشكل خاص أنك لا تسامح كلمة الحرية وحدها، هى كل ما لا يزال يثيرنى. إنها تجيب بالتأكيد على الطموح الشرعى الوحيد عندى. ويفتتح رقم «٤» بعبارات جون آرب التى تقول: نحن أعلنا أن أى شئ يفعله الإنسان هو فن. الأرض الكبيرة فن. العندليب فنان كبير.

ربما نذكر أننا أشرنا في مطلع حديثنا عن راية الخيال أن الكاتب في رأينا - صاغه بطريقة سيريالية، لا يتضح فقط في المقدمة التي وضعها بنفسه عن نفسه، واسترجع فيها بعض ذكريات الطفولة، وعدم اتباع الأساليب التقليدية التي تحكم مثل هذه الدراسات الأكاديمية، بل لأنه أثناء المعالجة ذاتها، كثيرا ما اتخذ نسقاً انطباعياً، بمعنى وضع عبارات أو أحداث في ترتيب يسفر عن مضمون جوهر السيريالية. وفي صدارة المادة الخاصة برقم «٥» اقتبس حوارا من أحد أفلام السينما جاء فيه: «هل تذكر كل شئ؟ كل شئ؟ أنا لا اذكر شيئاً. لكن أعلم أن هذه اللحظة قد أتت ياسيسيليا أي عالم كنت تعيشين فيه؟ إنني أختنق. لا يمكن رؤية البقرة إلا من الجانب الأيسرللقلعة، وفي تقديم محتويات الرقم «٦» للقارئ اقتبس سمير غريب مصدراً من مجلة الرغبة الإباحية» - العدد الأول الصادر في باريس في يناير ١٩٧٣. وهي مستقاة من تصريح ٢٧ يناير ١٩٢٥. أما الكلمات فتقول: فيما يتعلق بالتفسير الزائف لشروعنا.. والمنتشر بسخف بين جمهور العامة «إذا خالج القارئ ثمة إحساس بأن هذه العبارات غامضة، فلأنها مجرد توطئة لما سيأتي بعدها من فقرات التصريح المدونة في مطلع الصفحات التالية والتي تقول في الفقرة الثانية ليست السيريالية أداة تعبير جديدة وليست الأداة الأسهل ولا حتى ميتافيزيقا الشعر. إنها أداة التحرر الكلي للعقل ولما يشابهه».

... ويختتم سمير غريب كتابه المثير ذا الأسلوب السيريالي بالرقم «٧» تستهله الكلمات الأربع التالية: «ريح واحدة .. تحرق أكتافنا.. وانتظمت الصفحات الباقية قصائد سيريالية للشاعر: تريستان تزارا، وهو من مفكري الداديه في كاباريه «فولتير» بمدينة زيوخ سنة ١٩١٦، ثم من أقطاب السيريالية فيما بعد. وقد اتخذت القصائد عناوين منها: فتحت الأبواب . ميدالية للخبرة. هيكل النهار العظمى. أنا حصان. تجوال - وجميعها منقولة عن مجلة ،الرغبة الإباحية» أعداد مختلفة من الإصدار القديم.

.. مادام الكتاب الذي نعالجه يتناول الحركة السيريالية بأسلوب سيريالي ، فلا بأس من أن نختتم عجالتنا بدورنا بأبيات من أشعار: تريستان تزارا، يقول فيها: ريح واحدة تحرق أكتافنا وتحت الحروف المريرة، تقبع الذاكرة الجبانة. الماء الحي الذي كنا. ساعة مولد الكلمات لقد طوينا الطرقات، وراحة المقصات تمشي على وقع الاكتشافات المقبلة. الحدائق الجامدة في ظلمة أفواهنا، قلب وجدناه، مزمار ممتلئ طفل نيران بلا دخان. صافية أولية...

لعبة الفن الحديث

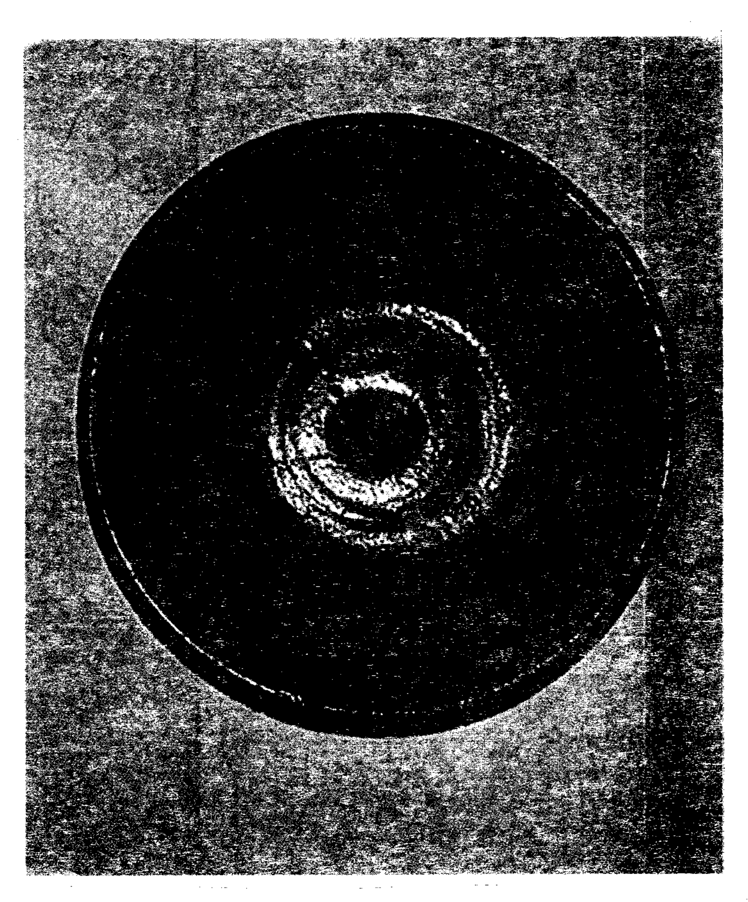
**هذا هو عنوان واحد من أهم كتب الفن التشكيلى. يكشف الغطاء عن ا ـــ
وعلم الجمال. كما أنها أستاذ مادة الحضارة أسرار وحفايا حركة
الرسم والتلوين وتشكيل البدع - بكسر الباء وفتح الدال - المجسمة
والمسطحة، التي تفيض بها قاعات العرض الرسمية والخاصة ..
والفنون المرئية تعرف في مصر بالفنون التشكيلية، من باب الخطأ
الشائع.**

وإذا كان الكتاب يستمد مصداقيته من مكانة صاحبه العلمية، فمؤلفه «لعبة الفن الحديث» هي : زينب عبد العزيز: فنانة معروفة لها تاريخ حافل. سبق أن مثلث مصر رسميا في المحافل الدولية وأهدتها الدولة منحة التفرغ، اعترافا بمواهبها. كما حصلت علي : الليسانس ودرجتي الماجستير والدوكتوراه في الأدب الفرنسي (وليس في التربية أو السرم والتماثيل) من جامعة القاهرة.

من هذه البيانات، نستدل علي جدية الباحثة وقدرتها الثقافية، التي أتاحت لها الرجوع في مؤلفها البيالغ ٢٦٦ صفحة من القطع المتوسط، إلي ١٤٣ مرجعا لأئمة الخصصين الفرنسيين في النقد وتاريخ الفن وعلم الجمال . كما أنها استاذ مادة الحضارة فى جامعة الأزهر سابقا..

أحصت المؤلفة أسماء١٧٥ مذهبا فنيا حديثا، بينها «التجريد» و«اللاشكل» و«التجريب» و«الكولاج» والمواد السابقة التجهيز «والفن الفقير».

قبل أن نتصفح الكتاب ينبغى ملاحظة أن بعض المذاهب التى ذكرتها الباحثة، على أنها نماذج الفن الحديث، لا تندرج تحت كلمة «فن» - من حيث هو لوحات وتماثيل. ولو أنها أطلقت على كتابها أسم «لعبة الممارسات المرئية الحديثة»، لكان تعريفا اجرائيا لما يدور على الساحة. أمور خفية أحسنت شرحها وتوثيقها، فالحداثة الفنية قائمة منذ دب الانسان على الأرض، وستبقى ما بقى الزمان، وبقى



من الابتكارات الحديثة .

للانسان عقل ووجدان، وتطلع إلى تطوير الثقافة والوصول بها إلى آفاق أكثر تقدما.

تحدثت الباحثة بوضوح فى دراستها عن الجذور الصهيو - ماسونية والأمريكية، للانقلاب الذى ضرب الفنون الجميلة باسم الحداثة فى مطلع القرن مستندة الى بيانات واعترافات، وتواريخ وأحداث وقرائن.

ذكرت فى الافتتاحية أن ظاهرة الفن الحديث، أطاحت بكل القيم الثابتة - خاصة فى فن الرسم والتلوين، لأنه أسرع طريق لتوصيل المضمون لأول وهلة، وبما أن الفن عامل تغيير للواقع الاجتماعي، فيمكن التحكم عن طريقه، فى طبيعة هذا التغيير. والمضمون فى الفن تعبير انفعالى وثقافى لجماعة اجتماعية حيال ظروفها المادية وإلغاء المضمون يجعل الفن عملا مجردا من الحياة، فالشكل هو اللغة التى يصاغ بها المضمون.

بعنوان «نظرة تاريخية» تكلمت الباحثة فى الفصل الأول، عن مسيرة الظاهرة الثقافية المعروفة باسم: الفن الحديث. تناولتها على أنها لعبة سياسية اقتصادية،



لوحة زيتية من أعمال الرسام الأسباني سلفادور دالي.

تستهدف تدمير المجتمع تحت ستار التغيير. بدأت الارهاصات فى فجر القرن متمثلة فى أفول نجوم الفن القدامى. وسيادة جو الفوضى، يشبه الانقلاب الثقافى.. كان الشاعر الفرنسى: جيروم أبولينير نموذجا وتجسيدا لهذا الجو الباهر فى مظهره المريب فى مخبره. أشارت الى ظهور تنظيم سرى يسمى «روزيكروشن»، يرتبط بالماسونية ويبدأ «اللعبة» سنة ١٩٠٧ باقامة أول معرض يجمع الفن بالصناعة. أوضحت كيف اتسعت اللعبة، وامتدت من أقصى الغرب فى فرنسا، إلى أقصى الشرق فى روسيا القيصرية حينذاك، حيث ظهر التجريبيون. وتأكد الارتباط الوثيق بالسياسة حين اقترن اندلاع الحرب العالمية الأولى سنة١٩١٤، بظهور «فن العناصر سابقة التجهيز»، كأول صدع فى الفنون الجميلة. أضافة الى ازدهار ما يسمى فن الدوامة «فورتيسيزم». وشيوع الفن المستقبلى «فيوتشررزم».

أوضحت الباحثة كيف كان عام ١٩١٤، بالنسبة لأصحاب الأصابع الخفية، عام النظريات المحمومة، بهدف اعادة البناء الشكلى لما كانوا يهدمون، كما عقد فيه أول مزاد لبيع لوحات فن حديث، يحصل أصحابها على خمس الثمن، كأول بادرة لتحويل الفن إلى تجارة. وقد ازدحم الفصل الأول بتواريخ ومعلومات وأحداث، فاضت بها الصفحات المحدودة، مما أدى إلى وضع عبارات خبرية كأنها مسلمات، مثل قولها بأن أوروبا أعلنت وفاة الفن الحديث عام ١٩١٧، لولا تدخل أمريكا فى العام التالى، بعد أنتهاء الحرب العالمية الأولى، وانهيار سوق الفن «التقليدى» لصالح الفن الحديث.

ثم أشارت الباحثة إلى تكوين «جماعة الدائرة والمربع» سنة ١٩٢٩، كاتحاد للفنانين التجريديين، انسلخ منها فى العام التالى تنظيم يسمى «تجريد - ابداع»، يضم كل الفنانين التجريديين. أقاموا أول معارضهم فى باريس، وتبعه انفجار تجريدى على شكل تدفق أعداد كبيرة من الفنانين، مما ينم على وجود أصابع خفية تحرك الخيوط.

تواصل الدكتورة زينب حديثها فتقرر أن الفن أصبح سلعة عادية.. أنشئت له سوق فى باريس تعقد جلسة مزاد كل ستة أسابيع. وأبرمت عقود مع فنانين لتوريد لوحات حديثة ـ لكن العقود ألغيت عند اعلان الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٣٩، ودبت البطالة بين الفنانين.



لوحة زيتية من اعمال بابلو بيكاسو قبيل وفاته . نموذج للحداثة التي تشوه الشكل الإنساني قال النقاد بعد وفاته سنة ١٩٧٣ ان اعماله الأخيرة مجرد «تلطيخ» ألوان.

انتقلت الكرة الى ملعب الولايات المتحدة. وبذلك انتقل الاتجاه التجريدى الى أمريكا حيث كان متحف الفن الحديث قد أنشئ فى نيويورك سنة ١٩٢٩ ثم مركز روكفلر، وبدأت سلسلة من معارض الفن الحديث. وتمر الكاتبة بتركيز شديد بلا هوامش تفسيرية، على أحداث فى صلب السياق، كقولها «سيطر الرعب على

موسكو بسبب القضية الثانية المعروفة باسم «السبعة عشر» الخاصة بالتخريب.. دون شرح ملابسات القضية المذكورة، وكأن جميع القراءيعرفونها. ثم تتابع الحديث وتعود الى فترة ما بين الحربين (١٩١٨ - ١٩٣٩)، فتذكر أن صراعا اقتصاديا فنيا نشب حينذاك، عبر عنه الرسام: فرنان ليجيه، وتطابقت أهداف وأساليب رجال الصناعة والتجارة والفن والاعلام. واستشهدت على ادانة الاتجاهات الحديثة آنذاك بقول الأديب: سلين، ان السيريالية نصب واحتيال. كما أشارت إلى أتهامه لليهود بأنهم يمجون الفنون التقليدية ويدوسونها، وأن دور النشر أغلقت أبوابها، من دون كتابات النقاد.. الذين لا يمتدحون الفن الحديث.

توضح الباحثة كيف تحولت الفنون الجميلة بعد الحرب العالمية الثانية إلى أشياء استثمارية كالذهب والعملة الحرة، وصاحب الانحلال الفنى سيل من المذاهب المتناقضة، وانعزل فن الرسم والتولين عن تاريخه الطويل، وبدأت مراجعة القيم الثابتة، وانتشرت فنون هابطة تناهض التراث.

كان عام ١٩٤٦ هو فصل الخطاب، حين أقيم فى باريس «صالون الوقائع الجديدة»، حيث عرضت حوالى ألف لوحة لاشكلية وما لبثت الحركة الفنية العالمية، أن انتقل مركزها الى نيويورك، حيث ظهر: جاكسون بولوك (١٩١٢ ـ ١٩٥٦) مخترع الفن الحركى ـ أكشن آرت.



السريالية الجديدة .

تتابع الكاتبة حديثها فتقول: كانت حربا ضارية للقيم الفنية الراسخة، التى استبدلوا بهامفاهيم لا اجتماعية ولا انسانية، تحت اسم الفن التجريدى والفن الحديث. استعانوا فى حربهم بكل وسائل الاعلام لاخفاء عملية النصب والاحتيال، الكامنة خلف ما يسمونه الفن الحديث.



التحول (ميتامور نوزس) .

فى ختام الفصل الأول ترد المؤلفة على ادعاء الفنانين التجريديين، بأنهم ينسجون على منوال الفن الاسلامى فتقول: «أن الفن الاسلامى لا يعبر فقط عن واقع فلسفى يرتبط بالعقيدة بل يعبر أيضا عن واقع طبيعى متصل بالحياة، به وحدات من الزهور والطيور والحيوانات.. حتى العناصر الزخرفية كالخطوط والدوائر، فهى ذات قيمة رمزية أو طقسية، قائمة على المركز والاشعاع، يتضافر فيها الشكل مع المضمون.

نظلم البحث ونظلم الباحثة والقارئ، لو أنناحاولنا تغطية الفصلين الثانى والثالث، فيما تبقى من سطور هذه العجالة، فالكتاب شديد التركيز، مزدحم بالمعلومات والبيانات والأحداث والاصطلاحات التى تبدو كالطلاسم لغير المتخصصين. ولو وضعت الباحثة هوامش لكل ذلك لاحتاجت لضعف صفحاتها ويزيد.. كما أن هذين الفصلين هما لب الموضوع.. الثانى بعنوان «جهاز الغش» عن دور الفنان الحديث وكيف تحول من مبدع الى مهرج، على أيدى جماعات النصب والاحتيال، ومافيا الاحتكار ومضاربات البورصة، وفريق النقاد المصاحب للمعارك النظرية، وأساليبهم البهلوانية فى لى الحقائق وطمس القيم. وكيف أصاب الهوس متاحف الفن الحديث، فضمت أعمالا غير فنية بدعوى الحداثة. وعادت المؤلفة الى

الأصول البعيدة التى فجرت موجات الهدم المتتابعة، أرجعتها الى حركة الدادا، التى انتشرت فى العالم كالنار فى الهشيم.. ومذهب السيريالية الذى تمخضت عنه، كأهم معاول التدمير. وينبغى أن نشير الى أن الدادا ليست مذهبا فنيا، بل اتجاها فكريا تزعمه الفرنسى: مارسيل دى شامب سنة ١٩١٦، فى مدينة زيورخ بسويسرا قبيل نهاية الحرب العالمية الأولى بعامين. اتخذ أصحاب هذا الاتجاه مقرا لهم باسم «كباريه فولتير»، تيمنا باسم الكاتب الساخر، الذى كان من عوامل اندلاع الثورة الفرنسية. أما أسم «دادا»، الذى أطلقوه على أنفسهم، فقد اختاروه عشوائيا بأن فتحوا القاموس ووضعوا أصبعهم على أول كلمة صادفتهم وكانت «دادا» بمعنى المربية، أو الحصان الخشبى الهزاز الذى يلعب به الأطفال.



فدائيون فلسطينيون - لوحة زيتية للرسامة الراحلة : آنجي افلاطون - نموذج للحداثة المصرية الأصيلة شكلا وموضوعا . فالأسلوب مستهلم من الفسيفساء الإسلامية والمضمون من أعماق حياتنا.

سواء صح هذا التفسير أو ذاك، فانما ينم عن مدى عبثيتهم وفوضويتهم، ومن شعاراتهم التى تنادى بموت الفن، نتبين مصداقية الباحثة فى وصفهم بأنهم أول معاول الهدم والتدمير. «التدمير بالمطرقة»، هو العنوان الذى أختارته للفصل الثالث، أزاحت به الستار عما يجرى خلف الظهور. استهلته بقولها: «لابد من متابعة العديد من العناصر التى تعد المحرك الحقيقى الخفى لهذه اللعبة الاجرامية وهى: نيتشه، اليهود، الماسونية، الولايات المتحدة» ومن المعروف أن أفكار الفيلسوف نيتشه، تشكل الخلفية التى أقام عليها الدكتاتور هتلر حكم النازى فى ألمانيا، منذ استيلائه على السلطة سنة ١٩٣٣ حتى نهاية الحرب العالمية الثانية. تحدثت عن الهدامين وتوافق عمليات التدمير. ودور اليهودية والماسونية والتمويل السخى.. وزرع الكيان الصهيونى.

وتختم الدكتورة زينب مؤلفها المتعجل، بثبت يضم أهم المذاهب وجماعات الفن الحديث. وضعت به ١٧٣ مذهبا وجماعة بعضها فى منتهى الغرابة، تفوح منه رائحة الاستهانة بالعقلية الانسانية والمنطق السوى، يتدنى فى الاسفاف الى درجة اختراع أسماء مثل: فن اللصق، وفن النزع، وفن مناهضة الطبيعة بالألوان، والفن الكهربائى، والفن التجريبى.. واللاشكلى.. والممغنط.. والفقير وفن الزبالة.. وفن الجسد، وتذكر من بين الجماعات: جماعة الصفر، وجماعة الحمار الوحشى، وجماعة الولد الدينارى، الخ.. لم تضع الباحثة بطبيعة الحال، هوامش تشرح أيا من هذه الكلمات وبيان مناسباتها وفلسفاتها.. لو فعلت لاحتاجت كما أسلفنا الى أضعاف صفحاتها..

قبل أن نختم هذه العجالة، نود أن ننوه بالأسلوب الأدبى، لكثير من فقرات الكتاب، بالرغم من ضغوط المادة العلمية الثرية، التى تكسو العبارات أحيانا بغلالة من الابهام، لكنها تردد فى وضوح كامل: «أن موجة الدمار كانت مصحوبة بفوضى لا سابقة لها. ناموسها تحطيم كل القيم والمعايير مع أخفاء الأهداف بإلباس الأشياء طابع الغموض. ومواكبة الأهداف بحملات فى كل وسائل الاتصال. تضافرت الجهود بغية تدمير الانسان.. وتدمير العقل.. وتدمير حب الوطن والارتباط به»،

من وحى الفن الإسلامى

الرسام الملون حسن غنيم من ألمع الشخصيات فى ساحة الفنون التشكيلية فى مصر، ومعرضه الذى أقيم فى قاعة أتيليه القاهرة ١٩٩٦, يمثل أحدث مراحل تطوره الفنى، من حيث الشكل الجمالى والمعالجة والصياغة، وان كان لم يتغير من حيث خامات الإبداع والمضمون. فمنذ أن بزغ نجمه فى أفق الحركة التشكيلية ١٩٧٦، فى المعرض الذى أقيم فى أبهاء محطة باب الحديد وهو يتجه حثيثا نحو استلهام فنون التراث الإسلامى. المعتمد على الحسابات الرياضية التى استكملت رواءها فى زخارف التوريقات والتفريعات التى عبرت بعمق عن جوهر العقيدة من حيث فناء المادة وخلود الروح - واللانهائية - كما وصفها المؤرخ الامريكى ارنست جروب فى مؤلفه العمدة «عالم الاسلام ١٩٧١».

ضم المعرض عشرين لوحة بألوان زيتيه على قماش مربع الشكل، تتراوح أبعاده بين ١٢٥× ١٢٥ سم، ٧٠ × ٧٠، ٦٠ × ٦٠ سم، ٤٠× ٤٠سم، بعضها معلق على شكل معين يتجه بزاويته العليا الى السقف من المعروف أن أتيليه القاهرة - جماعة الكتاب والفنانين - قد أسسه الفنان الرائد محمد ناجى (١٨٨٨ - ١٩٥٦) قبل رحيله بعامين، وهو من المراكز الثقافية الفريدة فى القاهرة التى تتمتع بحرية فكرية أكبر، ويتم فى أروقته وحديقته اللقاءات الخصبة بين مختلف أنواع الفنانين: شعراء وأدباء وموسيقيين وتشكيليين وممثلين وصحفيين.. كما تقام الندوات وتلقى المحاضرات حول قضايا الفكر والمجتمع التى تثرى الحركة الثقافية. كما أن قاعات العرض الثلاث بالمبنى، يشغلها الفنانون التشكيليون بأعمالهم على مدار السنة، وهى تختلف عن قاعات العرض الرسمية المماثلة، فى أنها لا تخضع للمواقف المنحازة التى يتخذها مديروها، المشتغلون بممارسة الفنون فى الوقت نفسه.

هذا هو المعرض الثامن والعشرون للرسام حسن غنيم وهو من القلة فى مصر الذين لم يدرسوا تقنيات الابداع فى كلية الفنون الجميلة، ،ولكنهم يمارسونه من زمن

طويل، وأثبتوا جدارتهم بالمكانة التى يشغلونها عبر المعارض التى أقاموها والتعليقات والدراسات التى نشرها عنهم تحت مسمى «الفن الخارج» المؤرخ والناقد الانجليزى «رودجر كاردينال ١٩٧٢». وهو يعنى بذلك الفن الخارج على المعايير الكلاسيكية التقليدية، التى يدرسها طلاب الفن. من بين هؤلاء الفنانين فى حركتنا



سجادة إسلامية من مناظر الصيد .

التشكيلية: مينا صاروفيم الحاصل على الدكتوراه فى العلوم الزراعية من جامعة السوربون فى باريس، ومهندس الالكترونيات الراحل: سامى على حسن (١٩٢٧ - ١٩٨٨) والرسام الفرنسى الشهير: هنرى روسو الذى اكتشفه الانطباعيون الفرنسيون فى الربع الأخير من القرن الماضى وأضافوا لوحاته الى معرض المستقلين آنذاك. وسك النقاد مصطلح «أرنابيف» بمعنى الفن الساذج على هذا النوع من الإبداع. وظل هذا المصطلح ساريا حتى عام ١٩٦٦، حيث أقيم الترينالى الدولى - أى معرض الثلاث سنوات - لهذه النوعية الإبداعية فى مدينه براتسلافا عاصمة جمهورية سلوفاكيا - ومن خلال المؤتمر الثقافى المصاحب الذى التقى فيه لفيف من كبار نقاد الفن والمؤرخين والعلماء، تغير المصطلح إلى «إنسيتك آرت»

بمعنى الفن الفطرى، وهو مشتق من الكلمة اللاتينيه «أنسيتوس» بمعنى غريزة أو فطرة. واستمر هذا المصطلح بدوره ساريا حتى صدر كتاب كاردينال بعنوان «أوتسايدر - آرت» يتميز المصطلح الأخير بأنه يفرق بين الفنانين الذين لم يلتحقوا بالتعليم العام، وهؤلاء الذين أنهوا دراستهم العامة وربما الجامعية فصنف الفريق الأول ضمن الفطريين ومن بينهم فى حركتنا التشكيلية الشيخ رمضان وحسن الشرق ومحمود اللبان - أما الفريق الثانى من المتعلمين فيسمى «أنتيوتورد» بمعنى الذين لم يتعلموا على يد أساتذة الفن ويندرج بينهم رسامنا المرموق حسن غنيم ورفاقه وهم يتميزون عن الأكاديميين، بحصولهم على معارف مختلفة تضعهم فى مصاف المثقفين كما يمارسون الإبداع برغبة حقيقية منبثقة من الداخل بمحض ارادتهم لا يبغون من ورائه جزاء ولاشكورا وهم فى هذا المجال كالمهندسين الشعراء والأطباء الأدباء والسياسيين الرسامين الملونين مثل: ونستون تشرشل رئيس وزراء انجلترا وادلف هتلر مستشار ألمانيا النازية أثناء الحرب العالمية الثانية.

ولد الفنان حسن غنيم ١٩٤٨ فى مدينة دسوق محافظة كفر الشيخ. وشب وترعرع فى بيئة ريفية ذات مسحة دينية، تركت طابعها على حياته وابداعه طوال سنوات التعليم العام حتى تخرج فى المعهد التجارى بالقاهرة ,١٩٧٥ لفت أنظار مدرسيه على طول الطريق حتى استعانوا بقدراته الفنيه فى أحياء المهرجانات والأعياد الوطنية، ومن حسن الطالع أن مدرسيه فى الابتدائى والإعدادى والثانوى، كانوا من خريجى كلية الفنون الجميلة أهدوه فى مطلع حياته التعليمية صندوق ألوان زيتية ومجموعة من الفراجين والاقلام والأوراق ساعدت على ارتباطه بممارسة الرسم والتلوين كأسلوب للتعبير عن بيئته وموضوعات الحياة ومشاعره التى تنامت معه. التحق بعد التخرج مباشرة بالخدمة العسكرية، إلا أنه أقام معرضه الأول الذى ألمحنا اليه فى أبهاء محطة باب الحديد قبل يومين من انخراطه فى سلك الجندية.

جميع ممارساته الإبداعية طوال السنوات السابقة تحفل برسوم الأشخاص ومختلف الكائنات الحية إلا أن الأشكال التشخيصية فى معرضه الأول انحسرت الى أدنى درجة، وظهرت لأول مرة تنظيمات جمالية مستلهمة من أشكال ثمار البرتقال التى يتقن الباعة تنسيقها، على عرباتهم أو فوق أقفاصهم على قارعة الطريق، من هذه التنظيمات ومن روح هندسة الفن الاسلامى، استقى فناننا تكويناته الجمالية التى وصلت فى أحدث معارضه الى استخدام وحدات خشب الملصقة على

سطح بعض لوحاته، التى افترشتها الوحدات المرسومة المتوافقة فى كل من التنغيمات اللونية والخطوط الموسيقية.

من الجدير بالإشارة، أن ابداع الفن الخارج لا يمكن تصنيفه فى مدارس أو مذاهب - كما هى الحال فى الفن الاكاديمى الذى يتوزع بين التعبيرى والتكعيبى والانطباعى والتجريبى والواقعى.. إلى آخر المسميات التى تظهر يوميا على الساحة العالمية. فبينما يمكن وضع أعمال عشرات الفنانين الاكاديميين فى سلة واحدة تحت مسمى مشترك، ينفرد الفنانون الخوارج كل منهم بشخصيته المتميزة سواء منهم الفطريون وغير الاكاديميين. فكل منهم يتخذ طابعا خاصا لا يشاركه فيه فنان آخر. بل المعايير الاكاديمية لا تنطبق على ابداعاتهم. لذلك يجمع العلماء والباحثون فى علم الجمال - وعلى رأسهم الفرنسى: جان دوبوفيه (١٩٠١ - ١٩٨٥) - على أن فنون الخوارج هى الحصن الأخير الذى يصمد ضد الانهيار الفنى المعاصر تحت مظلة الحداثة.



● الفصل الرابع

رواد وطليعة



شعبان زكي
(١٨٩٩ ـ ١٩٦٨)

مازلنا ننفرد برصد مسيرة رواد الحركة التشكيلية فى مصر، وتوثيق الدور الذى لعبوه فيما نشاهده اليوم من ازدهار وانتشار، وتالق على المسرح الثقافى جنبا إلى جنب مع فنون الشعر والأدب والموسيقا والرقص والمسرح والسينما..

شعبان زكى فنان كبير نفتقده على خريطة الرواد. تنوع ابداعه بين الرسم والتلوين وتشكيل التماثيل، وليس تحت أيدينا ما نستند اليه سوى كلمات عابرة متناثرة فى بعض المؤلفات لا تشفى غليل باحث. ثم ذلك السيناريو الذى وضعناه فى ٣٠ سبتمبر سنة ١٩٦٣، وأخرجناه سينمائيا على فيلم ١٦ مم أبيض وأسود أوبتكال



منظر «أبو الهول» زيت علي قماش ١٩٤٩

صوت وصورة لحساب التليفزيون، ضمن ٢٧ فيلما أخر لمعظم الرواد الراحلين وكانوا أحياء يرزقون. بينهم: راغب عياد، سعيد الصدر، حسن محمد حسن، عبد العزيز درويش، حسنى البنانى، عبد الفتاح عيد، جمال السجينى، سيف وانلى، سعد الخادم وعفت ناجى، حامد ندا، كامل جاويش، أحمد عثمان، كامل مصطفى.. وغيرهم من الرواد الذين مازالوا على قيد الحياة. إلا أن دواعى التخلف الاعلامى أسفرت عن احراق هذا التراث الوثائقى الذى لا يمكن تعويضه.

لم يبق من فيلم شعبان زكى سوى المادة العلمية التى يتضمنها السيناريو المكتوب، وأوصاف اللقطات التى سجلها المصور السينمائى الراحل نبيل البيه، وهى تعطينا فكرة عن الفيللا التى كان يقطنها الفنان فى مدينة حلوان، وموضوعات اللوحات التى تضمنها الفيلم، مع ذكريات عن المرات القليلة التى التقيت فيها بالرائد الكبير فى بيته. أما الفيلم نفسه الذى طبعت منه عشرات النسخ ووزعت على دول كثيرة فى اطار التبادل الثقافى، فلا أثر له فى مكتبة أفلام التليفزيون فى الوقت الراهن.

من محاسن الصدف أن مديرة احدى القاعات الفنية بالقاهرة وهى السيدة شيرويت شافعى استطاعت بمعاونتنا الاتصال بورثة الفنان الكبير الذى لم ينجب أولادا، وحصلت منهم على عدة وثائق مكتوبة ومنشورة، تلقى مزيدا من الضوء على حياة وأعمال شعبان زكى، الذى ترك بصمة على حياتنا الثقافية لا يمكن اغفالها، ولم يكافأ عليها إلا بالاهمال والاغفال. لكن الوقت قد حان لنزيح الستار عن هذا العملاق الذى قضى حياته عاشقا لمصر وتاريخهاوحقولها وبيوتها وناسها، وكل ماهو رائع وانسانى فى ربوعها.

بعد هذا الصمت الطويل والانكار المهين لعبقرية هذا الفنان الملهم، بدأت تتسرب إلى المجموعات الخاصة لدى أثرياء العالم العربى، حتى أن كتاب «مقتنيات الفارسى» الذى صدر فى مايو ١٩٩٩ يضم احدى وعشرين لوحة تتوزع دفتيه مع صور أعمال محمود سعيد ومحمد ناجى وعبدالهادى الجزار وحامد ندا ويوسف كامل وراغب عياد وأحمد صبرى وعبدالعزيز درويش وغيرهم من الرواد - إلا أن متحف الفن الحديث مازال غافلا عن اقتناء بعض أعماله قبل أن ترتفع أثمانها إلى عنان السماء.

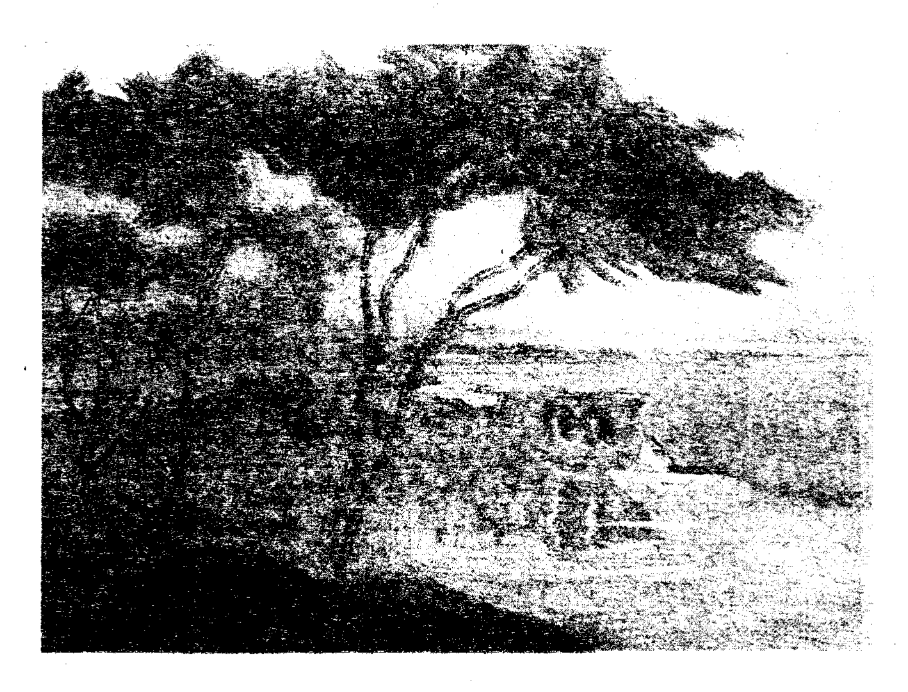
بدأ الفنان شعبان زكى مشواره سنة ١٩٢٠. لم يتجاوز عمره أنذاك الحادية والعشرين. كان يردد دائما: «أين هو العمر الذى أصور فيه كل هذا الجمال وكل هذه الفتنة». أعتبر لوحاته فلذات كبده لا يفرط فيها لأحد، ولكنه يمنحها للمتاحف فى القاهرة والاسكندرية، شاعرا أنه يرد الأمانة للشعب الذى أبدعها من أجله.



عائلة الفنان - زيت علي إبلاكاج سنة ١٩٥٢ - ٥١ / ٦٩ سم .

قبل أن يتخذ بيته فى حلوان، كان مرسمه فى حى المطرية حيث أبدع نخبة من روائعه بألوان الزيت والماء والباستيل، وكانت الطبيعة هى المدرسة التى تخرج فيها واستلهمها فى ابداعه، فجاءت لوحاته كأنها المواويل الريفية بكل صدقها وحلاوتها. لم ينقطع عبر عشرات السنين عن حمل ريشاته وأصباغه، والركون إلى ظل شجرة هنا أو هناك، فتنبض لوحاته بالحياة، وتتوزعها صور المنازل والطيور والأشجار والأزهار. يود بها أن يقول للناس: «فى بلادنا فتنة وروعة تخفيها عنا مشاغل الحياة». كان انطباعى النزعة. يتضح أسلوبه فى لوحة «بحر يوسف» التى صورها فى ربوع الفيوم، وكم استلهم موضوعاته الشعبية من الحياة اليومية كما فى لوحة «مبيض النحاس» التى صورها سنة ١٩٣٣. زيت على قماش وتعتبر عملا توثيقيا يذكرنا بكتاب وصف مصر، الذى وضعه الفنانون المصاحبون للحملة الفرنسية.

فتبييض النحاس كان حرفة منتشرة فى مصر قبل شيوع الأوانى الألومنيوم والتيفال والبللور والصاج. إما الموضوعات الدينية فقد عالجها بأسلوب جديد ومنطق مستنير، ففى لوحة «سيدنا يوسف فى الجب»، صوره فى واقعية مدهشة



منظر للنيل ـ زيت علي كارتون سنة ١٩٥٠ ـ ٤٦ × ٣٠ سم .

تنطوى على الجرأة وصدق الاحساس. وكم كان غاضبا احتجاجيا فى موضوعاته الوطنية قبل التحول الثورى فى ١٩٥٢.

كان منزله يربض فى أطراف مدينة حلوان مشرفا على الحقول، على بابه لافتة رخامية باسم فيللا «شعبان زكى». كان بيته مرسمه فى نفس الوقت، يزدحم باللوحات والتماثيل، يضيف اليها رائعة جديدة بين وقت وآخر. كان البهو الذى يتوسط المبنى فسيحا عظيما يرسى فى نفس الزائر مشاعر الرهبة والجلال شأن المعابد، تنتظم جدرانه اللوحات صفوفا تعلو حتى تكاد تصل إلى السقف المرتفع. أما الأركان والأرض فتتوزعها التماثيل التى كان يشكلها بين حين وآخر، حين تجتاحه الرغبة فى التعبير بالأحجام والكتلة والفراغ. ومنها تمثال «الصبى والعنزة» الذى يتسم بالطرافة وخفة الظل، خاصة أنه لم يخرج فى أسلوبه عن الانطباعية التى

نسج لوحاته على منوالها. أما تمثال «الصبى النوبى» فنلمس فيه كيف تذوق تقاليد النحت المصرى القديم فى كل من الاستقرار وتماسك التكوين، بطريقة تختلف عن أسلوب مثالنا العبقرى: محمود مختار (١٨٩١-١٩٣٤).



لوحة الزهور - زيت علي قماش.

فى مجلة «صوت الفنان» العدد ٢٦/٢٥ مايو يونية ١٩٥٢، التى كان يصدرها الناقد المؤرخ: محمد صدقى الجبخنجى (١٩١٠-١٩٩٢) جاء عن حياة وأعمال شعبان زكى، أنه كان يتمنى أن يكمل دراسته فى أحد المعاهد الفنية. إلا أن القدر اضطره مبكرا إلى كسب عيشه حتى يكفل نفقات معيشة أسرته. فمضى إلى جوار مشاغله الحياتية، يستجيب لنداء موهبته، وحصل على دبلوم من الخارج بالمراسلة سنة ١٩٢٧. «وفى الخلوة الهادئة بعد أن تمضى شمس يوم كله جهاد من أجل الغير.. يغرس بذرة من بذور الفن، الذى أسفر عن طابع أصيل».

كان شعبان زكى رائدا عملاقا كما أسلفنا القول. رسم الصور الايضاحية لديوان «عابر سبيل» للشاعر والكاتب الكبير عباس محمود العقاد الذى كتب اليه يقول: «إلى ناظم الديوان بريشة الاستاذ شعبان زكى، من ناظمه بقلمه» - أى أنه



الفنان شعبان زكي في مرسمه - زيت على إبلاكاج - ٤٧ × ٦٧ سم .

وصف الفنان بأنه شاعر الخطوط والأشكال. كان شعبان زكى رفيقا لكبار مثقفى عصره، وفى مكتبه اهداءات كثيرة من المؤلفات، بينها ديوان «أزهار الذكرى» للشاعر مصطفى عبداللطيف السحرتى سنة ١٩٤٤.

اضافة إلى نشاطه فى ميدان الصور الايضاحية، كان عضوا مؤثرا فى تأسيس آليات الحركة التشكيلية حتى أنه أسهم فى انشاء «جمعية محبى الفنون الجميلة، أول مؤسسة ثقافية فنية فى مصر، مع محمد محمود خليل بك أول رئيس لها، ولم يدخر وسعا فى حشد ثقافته ومعرفته فى وضع المقالات للصحف والمجلات. نشرت له مجلة العصور فى العدد ٢٣ يولية سنة ١٩٢٩ دراسة فى فلسفة الفن والتربية الفنية.

لم يكن شعبان زكى معجبا بالنظرية التجريدية فى الرسم والتلوين، الذى لم يكن قد مضى على ظهورها فى مدينة ميونخ بألمانيا سوى بضع سنين. كان أسلوبه تشخيصيا تقريريا انطباعيا مع شىء من التغييرات التعبيرية. لذلك ينبغى حين نتأمل روائعه بعد عشرات الأعوام، أن نضع الخلفية التاريخية فى محل الاعتبار. حينئذ نجد أنه كان رائدا متقدما كتفا بكتف مع أقرانه الدفعة الأولى خريجى مدرسة الفنون الجميلة. فصدق التعبير واتقان المعالجة والاحساس العميق بالقيم الاستطيقية، هى العناصر العاملة التى نستند اليها فى تقييم النشاط الابداعى مهما كان أسلوبه ومذهبه. ومن العروض الباكرة التى أسهم فيها ذلك المعرض الذى أقامته «دار الفنون المصرية - فؤاد وشركاه»، فى اطار معرض القاهرة سنة ١٩٢٢

للتصوير والحفر والزخارف. أسهم حينذاك بخمس لوحات مع الفنان الكبير الراحل سند بسطا والفنانة الرائدة كوكب يوسف، وكان عمره ثلاثة وعشرين عاما. كان عظيما حقايعيش مع العظماء. لم يكن قد مضى على الحركة التشكيلية الحديثة فى بلادنا سوى عدة سنوات، فقد أقيم أول معرض للفنانين المصريين سنة ١٩١١. ولم يخرج ابداعهم عن الأساليب التقريرية والانطباعية والتعبيرية، التى كان ينسج شعبان زكى لوحاته وتماثيله على منوالها. آية ذلك أنه كان يشترك فى معرض الصالون الذى كانت تعقده سنويا جمعية محبى الفنون الجميلة. وقد ورد اسمه فى كتالوجات دورات ١٩٢٤ و٢٦ و٢٧. ومن الجدير بالذكر أن هيئة اختيار العارضين كانت تتألف من كبار المثقفين والمفكرين، وكان قبول العمل الفنى، شهادة لصاحبه بأنه فنان متميز أسوة بتقاليد صالون باريس.

نستطيع باستقراء الموضوعات التى استلهمها شعبان زكى فى ابداعه، أن نتعرف على مظاهر حياته الخاصة والحياة العامة للبيئة من حوله. ففى مرسمه الأول فى حى المطرية، رسم أرجاءه فى لوحات طريفة بينها صورة سلم خشبى يستند إلى جدار. ولوحة تصور جانبا من المرسم انتظمته صفوف من اللوحات. أما فى صورة قبل العمل فرسم طفلة باسمة تحمل صينية الطعام على رأسها، بينما ينحنى صبى ليضع صينية الشاى مرتديا الجبة والقفطان والطربوش. ولم يفته بطبيعة الحال تصوير المناظر الطبيعية حول مرسمه حيث تصطف الأشجار يمينا ويسارا. ثم القرية القريبة وتظهر فيها عنزة سوداء إلى اليمين. ولا شك أن لوحة الشادوف تصور بعض الأدوات الريفية التى كان يستخدمها الفلاحون فى رى الحقول. وكان لا يرحل إلى احدى المدن إلا ومعه حقيبة الألوان وريشاته وأدواته وحامل المناظر والمقعد المتنقل، ليصور مشاهد الطبيعة هناك. ففى «دمياط» صور بيوتها المتتابعة حتى تفضى إلى الشاطئ. وفى الفيوم رسم لوحة بحر يوسف يبدو فيها الماء على هيئة بركة وعربة حنطور تنتظر فى وقت الراحة. أما لوحة مبيض النحاس التى سبق ذكرها، ففيها رجلان يتراقصان داخل حلّتين يقومان بتبييضهما.

لم يقتصر ابداعه على تسجيل مشاهد الحياة من حوله كالمبانى والمساجد والمناظر الخلوية،بل كان ينحو إلى المضامين الانسانية كما فى لوحة «تسامح» التى يظهر فيها شابان يرتديان الملابس الكشفية. ولوحة «الأسر» يظهر فيها رجل حبيس خلف الأسلاك. كما أبدع الكثير من التكوينات التى تصور قصص القرآن الكريم.

أبدع شعبان زكى العديد من الصور الشخصية لأفراد العائلة مجتمعين ومتفرقين. ولنفسه فى المرسم ولأصدقائه وللنماذج الحية (الموديلات). قد يخطر لصاحب النظرة العابرة أنه يتبع أسلوبا فوتوغرافيا تشخيصيا أكاديميا. الأمر الذى لا يتفق عما نراه اليوم من مداخل تجريدية وتركيبية وتهجينية تخلط بين الرسم والتلوين وتشكيل التماثيل والتصميمات المطبوعة والخامات المختلفة. إلا أننا اذا تناولنا تلك الأعمال التى لا تقل جمالا وفتنة عن الموضوعات العامة، على الخلفية التاريخية المواكبة، اكتشفنا أن الأمر كان ضرورة وأن الفنان كان على حق فى أسلوب المحاكاة، شأنه فى ذلك شأن الرسامين الملونين المتخصصين فى رسم الوجوه والأشخاص كالفنان الراحل: أحمد صبرى (١٨٨٩-١٩٥٥). قد يبرر هذا الموقف من الصور الشخصية التى تستطيع الكاميرا أن تعفى الفنانين من عناء تصويرها، فى أن التصوير الضوئى لم يكن متقدما تكنولوجيا. لأن الانسان لم ينجح فى تثبيت الصورة الضوئية، إلا فى مطلع الربع الأخير من القرن التاسع عشر. كما لم يكن العلم قد تمكن من اضافة الألوان إلى الصور الفوتوغرافية كما هو الحال الآن. كلنا نذكر أن ستوديوهات التصوير كانت تستخدم الأصباغ والفراجين الدقيقة لتلوين الصور الضوئية حتى منتصف السبعينيات. لذلك كان الرسامون الملونون يتولون مهمة ابداع الصور التذكارية. وفى عصر الرينيسانس فى أوروبا كان الكثيرون من الفنانين يقومون بهذه المهمة. ومن المعروف أن الهولندى هارمنز رمبرانت (١٦٠٦-١٦٦٩) صور لوحته التذكارية «حراس الليل» بمناسبة انتقال رئيس الشرطة من المدينة.

حتى رحيل شعبان زكى سنة ١٩٦٨ لم يكن التصوير الضوئى الملون قد انتشربعد، وكان على الرسامين الملونين أن يخصصوا جانبا من ابداعهم للصور الشخصية التذكارية. ومازال هذا التقليد قائما حتى يومنا هذا، ومن المعروف أن الرسام التجريدى الشهير صلاح طاهر من مصورى الوجوه (البورتريهات) حتى الآن. كذلك الرسامين: حسين بيكار وصبرى راغب. أما نحت التماثيل وتشكيلها فمازال يحتفظ بمكانته التشخيصية. فلا بديل هنا لاقامة نصب تذكارية فى المناسبات التاريخية وتماثيل للزعماء والأبطال والعلماء والمفكرين. لأن التحجيم بطريقة الهولوجرافى يعتمد على التشكيل الوهمى بأشعة الليزر الملونة.

من روائع التماثيل التى أبدعها شعبان زكى: تمثال الصبى والعنزة التى تشب على ساقيها الخلفيتين لتلتقط البرسيم من ذراعه المرفرعة، وتمثال الصبى النوبى

العارى الجالس القرفصاء الذى يذكرنا بقوة بإبداعات الفنان المصرى القديم، كما نتبين فيه قدرته على توجيه الرسالة بلغة التشريح.

... نسوق هذه العجالة فى مناسبة اليوبيل الماسى لميلاد هذا الفنان الذى شارك جيل الرواد بإبداعه المتنوع، وأسهم معهم فى الحركة الثقافية، ونشر الدراسات المحلية الأولى حول فلسفة الفن فى مختلف صحف عصره والمجلات. ولكى نهيب بالمشرفين على كلياتنا الفنية والأكاديميات، بأن تكلف طلبتها وأساتذتها بوضع الدراسات والأبحاث حول حياة وأعمال روادنا المنسيين، كأساس لتشكيل الهوية المحلية، والاقلاع عن الأبحاث حول شخصيات أجنبية مثل الأسبانى بابلو بيكاسو لنيل درجات الماجستير والدكتوراه. فمهما قيل عن العولمة فلا سبيل إلى تقدمنا الثقافى إلا بالاستناد إلى التراث والكشف عن كنوزه.

سمير رافع الفنان الأسطورة

سمير رافع رسام ملون يعرفه جيدا نقاد الفن التشكيلى وفنانو ومثقفو الاربعينيات والخمسينات فى مصر. ولد فى ١٥ أغسطس سنة ١٩٢٦ فى المنزل رقم ٤٣ شارع النزهة بحى السكاكين فى القاهرة. عاش فى مصر حياة ثقافية قصيرة لم تتجاوز العشر سنوات (١٩٤٤ ـ ١٩٥٤).

سافر بعدها الى فرنسا ولم يعد إلا لبضعة شهور قطع بها استمرارية تلك الهجرة الطويلة. وترك بصمة قوية على مسيرة الحركة الثقافية المصرية خلال تلك السنوات القليلة التى قضاها بين ظهرانينا. شارك بالفكر والعمل النشط فى الحركة السريالية بزعامة الشاعر: جورج حنين (١٩١٤ ـ ١٩٧٣). وحركة الفن المصرى المعاصر بريادة الفنان الفيلسوف حسين يوسف امين (١٩٠٤ ـ ١٩٨٤).



صورة شخصية ـ للفنان سمير رافع .

ما كاد يشب عن الطوق حتى شارك جماعة السرياليين حياتهم فى البيت المملوكى العتيق الذى اتخذوه مقرا لهم، البيت رقم ٤ شارع درب اللبانة بحى القلعة، الذى يشتهر حتى آلان باسم «بيت الفنانين». المنزل الذى شهد جانبا

من حياة عمالقة الفكر والأدب ـ المصرى الحديث: (محمود مختار (١٨٩١ ـ ١٩٣٤). صاحب تمثال نهضة مصر، والرسام الملون محمد ناجى (١٨٨٨ ـ ١٩٥٦) صاحب اللوحة الصرحية التي تحمل نفس عنوان نهضة مصر. كان يصورها بينما تمر مظاهرات ثورة ١٩١٩ تحت النافذة، والمهندس العالمى حسن فتحى (١٩٠٠ ـ ١٩٨٩) صاحب نظرية عمارة الفقراء. مرورا بالفنانين المتمردين: رمسيس يونان (١٩١٣ ـ ١٩٦٢) فؤاد كامل (١٩١٩ ـ ١٩٧٣) كامل التلمسانى (١٩١٥ ـ ١٩٧٢) وآخرون رافقهم سمير رافع فى التألق الفكرى فى سنوات الغليان التى ارهصت لثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢. اشترك فى مسابقة سنة ١٩٥٠، جائزتها بعثة رسمية الى جامعة السربون بفرنسا لدراسة تاريخ الفن وفلسفته طوال تسع سنوات، فكان ترتيبه الأول بين المتسابقين. تعطلت البعثة قليلا بعد ثورة يوليو لكنه سرعان ما تغلب على العقبات وغادر القاهرة الى مدينة النور.

تطايرت الأخبار منذ رحيله، عن حياته الفنية والفكرية والشخصية، قصص كالأساطير عن دوره فى الثورة الجزائرية ورفقته لبن بيللا أحد قادتها وأول رئيس للجمهورية. حكايات درامية عن سجنه وتعذيبه بعد الانقلاب الذى قاده بومدين على بن بيللا واعتقاله. استمرت الحكايات تترامى من باريس الينا وكان آخرها فى عام ١٩٩٨، حين وقع فريسة لعملية نصب كبرى دبرتها مؤسسة فرنسية. استولت على مقتنياته التى لاتقدر بثمن. مائتا لوحة من أعمال مشاهير فنانى العالم: بابلو بيكاسو، وسلفادور دالى، وجورج براك، واندرييه لوت.. وغيرهم كثيرون. كان يحتفظ بهذه الروائع فى أحد البنوك لفرط الحرص عليها لقيمتها الفنية والمادية. اتفقت معه المؤسسة على شراء هذا الكنز بثلاثة مليارات من الفرنكات الفرنسية حوالى ١٦٠٠ مليون جنيه مصرى) لم يحصل منها إلا على مليار واحد ثم اعلنت المؤسسة افلاسها، وطبعت صور تلك المقتنيات النادرة فى كتاب على درجة بالغة من الأهمية، حيث أنه يستدرك نقصا خطيرا فى كتب تاريخ الفن، توجد نسخة من هذا الكتاب الهام مع الكاتب كامل زهيرى النقيب السابق للصحفيين، وزميل الفنان سمير رافع فى فترة الشباب والتمرد فى «بيت الفنانين».

حين يرسم القدرخطوط المستقبل لأنسان ما، يضع فى طريقه عدة مصادفات تفضى الى هذا المستقبل المرسوم. هكذا توافقت سنوات الدراسة للفتى سمير رافع مع عمل الفنان الرائد حسين يوسف أمين كمدرس لمادة الرسم فى مدرسة فاروق

الأول الثانوية بالقاهرة، بعد رحلة طويلة الى فرنسا والبرازيل والمكسيك وايطاليا حيث درس فن الرسم والتلوين فى أكاديمياتها، عاد من تلك الرحلة سنة ١٩٣١. التقى بعد بضع سنوات بكوكبة من الفتيان الموهوبين الذى أصبحوا حوارييه فى المسيرة التى تبحث عن الهوية المحلية، التى أوحشته طوال سنوات اغترابه بالخارج. هكذا التقى بسمير رافع الذي أصبح من تلاميذه فكرا وفلسفة وابداعا. جنبا الى



إمرأتان - الفنان سمير رافع - زيت علي كرتون - ١٩٥١ .

جنب مع عبد الهادى الجزار وحامد ندا وابراهيم مسعودة. وماهر رائف ومحمود خليل. نخبة من الموهوبين الطليعيين. الذين أصبحوا من كبار الفنانين فيما بعد. استجابوا لتعاليم الأستاذ الرائد وأسس بهم جماعة الفن المصرى المعاصر، التى أقامت أول معارضها سنة ١٩٤٦، ووضع مقدمة كتالوجها على هيئة بيان يحدد الطريق نحو فن ذى هوية مصرية.

إلا أن هناك جماعة أخرى شاركت الرائد المعلم فى اجتذاب سمير رافع عند التحاقه بالكلية الملكية للفنون الجميلة سنة ١٩٤٣. جماعة السيرياليين التى استهوته

دعوتها المناهضة للأساليب الأكاديمية وهو الذى شب فى أسرة يسودهامناخ ثقافى. فالوالد من رجال القانون يحتفظ بمكتبة عامرة بصنوف المؤلفات المتنوعة. يشتغل بالمحاماة فى كل من القاهرة وقليوب حيث الأهل والأرض. سمير هو أكبر الأبناء



الاجتماع ـ الفنان سمير رافع ـ زيت علي كرتون ١٩٥١ .

الأربعة. يليه سعيد رجل الأعمال ثم الدكتور سامى الفنان الكبير صاحب نصب الجندى المجهول فى أرض الاستعراضات فى مدينة نصر، ومن بعده الدكتور سامح أستاذ الفلسفة وصاحب المؤلفات المعروفة. أما الوالدة فكانت تقضى وقت فراغها فى أشغال التطريز الجمالى.

لم يشاهد أحد من النقاد المصريين أعمالا ابداعية لسمير رافع بعد رحيله الى باريس. كل ما نعرفه عنها إنما نستقيه من ابداعه الذى ما زال محفوظا لدى شقيقه الدكتور سامى رافع. قرابة الخمسين تتراوح بين تصوير زيتى على كرتون ٧٠×١٠٠ سم، وتحنيطات سريعة صغيرة بألوان الزيت أو بالأحبار والأقلام.

تتنوع موضوعاتها بين تكوينات يلعب فيها شكل الرجل دورا أساسيا. يصوره تارة مع سمكة أو طائراً أو شمعة أو أمرأة أو رجل آخر أو أكثر، وتارة يرسمه مع مجموعة من القطط أو قطة واحدة. وقليلا ماصوره مع كائنات أخرى كالعصفور والحصان. أما موضوعات المناظر الطبيعية فيتضح فيها أنه استكمل ابداعها داخل

جدران مرسمه. وليس فى الخلاء مثل الانطباعيين. ويلاحظ فى لوحات الطبيعة الصامتة التى تصور الزهور والفاكهة والخضروات: أن ألوانه وتشكيلاته بعيدة عن محاكاة الواقع شكلا وموضوعا. اعتمد فيها على التعبير بالملامس ورمزية الألوان وتغيير النسب الأكاديمية مع تكوين غير منطقى لايخلو من التلميحات والإيحاءات. كل ذلك فى اطار ذى نكهة شعبية تكشف عن نفسها فى الطابع الأسطورى لأعماله والعناصر التى نلتمسها فى أشكال الوشم أحياناً. لايخفى على عين الناقد أن أعمال سمير رافع قبل هجرته الى فرنسا، تجمع بين الأسلوب السيريالى الذى يشبه الكوابيس، وبين استلهام عناصر الفن الشعبى والأساطير الفرعونية وتنطوى على صدق الفنان وايمانه بابداعه، بالرغم من أنه ورفاقه فى الفترة التى سكنوا فيها بيت الفنانين، كثيرا ما كانوا فى المساء يشعلون النار فى لوحاتهم التى رسموها فى الصباح.

كان يصور الأفكار والفلسفة وليس الأشخاص والأزهار وما يراه فى البيئة من حوله، كما يتضح من فكرة احراق اللوحة بعد تصويرها، أو اهمالها عشرات السنين لدى شقيقه، أن أهدافه من العملية الإبداعية كانت تتحقق بمجرد الإنتهاء منها لا يعنيه ما يحدث بعد زوال التوتر العصبى والاحتشاد النفسى والتوهج الذهنى الذى كان يحس به قبل التفريغ الذى يتحقق خلال النشاط الإبداعى.

قد يتشكك احدنا فى مصداقية تحليلنا لموقف سمير رافع من ابداعه الفنى، وتفسيرنا لعملية احراق اللوحات التى كان يمارسها مع رفاقه فى بيت الفناين، وواقعة اهماله لرصيد ضخم من اللوحات الفريدة لدى شقيقه فى القاهرة، مثل لوحة «الزمن» الشهيرة، التى تصور رأس رجل عجوز. منظورا من الجانب (بروفيل) يبدو وقورا مهيبا يوحى بالخلود والقدم والاستمرارية. يسند ذقنه على قبضة يده اليمنى، وينهدل شعره الأشيب خلف رأسه حتى يصل الى كتفيه. يحتار المتلقى فيما إذا كان الرأس لرجل من البشر أو لتمثال من حجر لايبلى. تحفة فنية صورها فى التاسعة عشرة من عمره وهو فى عنفوانه الإبداعى وتوقده الفكرى. أعاد رسمها وتلوينها وصياغتها بعد قرابة العشر سنوات. تتميز بالتكامل بين الموضوع والمضمون والأبعاد الاستطيقية والأداء العالى ومناسبة الخامة والأسلوب.

فكرة بلوغ الفنان هدفه بمجرد انتهاء العملية الإبداعية، وعدم اكتراثه بمصير انتاجه، فكرة لها أكثر من سابقة فى العصر الحديث. الفرنسى بول سيزان (١٨٣٩-

ـ ١٩٠٦) أبو فن الرسم والتلوين الحديث، كان يقيم فى قرية «أكس لوبان» حيث ورث عن والده بتا ومبلغا من المال يدر عليه خمسمائه فرنك فرنسى كل شهر، أغنته عن الحاجة الى تسويق أعماله. كان يطوف بربوع القرية حاملاً أدواته حتى يتوقف فى الناحية التى تثير اهتمامه وتساعده على تحقيق نظريته اللونية، يعكف على قماشه لعدة ساعات لايعنيه خلالهاحركة الضوء شأن الانطباعيين. كان يقصر اهتمامه على التجسيم باللون، وليس بالتظليل كما كان يفعل سلفه الإيطالى ليوناردو دافنشس (١٤٥٢ ـ ١٥١٩) ، كان سيزان حين ينتهى من رسم لوحته يتركها فى الخلاء ويمضى. لايعنيه أن يأخذها الفلاحون ليسدوا بها فراغات شبابيكهم التى تحطم زجاجها. حين جاءت بعثة متحف اللوفر بعد وفاة سيزان، نظرت الفلاحات من نوافذ بيوتهم المتواضعة، وهتفن بأعضاء البعثة: لدينا لوحة من أعمال سيزان كانت البعثة تشترى تلك اللوحات بفرنكات معدودة، بينما تساوى الآن ملايين الدولارات ولايوجد متحف فى العالم يرغب فى التفريط فى احدى مقتنياته منها. لم يقم سيزان معرضا فى حياته الطويلة سوى مرة واحدة سنة ١٩٠٦ وهى السنة التى توفى فيها وحضر الافتتاح محمولا على محفة.



التناسل ـ الفنان سمير رافع ـ زيت علي كرتون ـ ١٩٤٨ .

أما الهولندى: فنسنت فان جوخ (١٨٥٣ ـ ١٨٩٠) الذى أطلق على صدره الرصاص وهو فى شرخ الشباب، بعد أن صور آخر لوحاته التى تبدو فيها الغربان تحلق فوق حقول القمح. يفسر بعض النقاد المعتمدين انتحاره، بأنه وضع حدا لحياته، حين لم يجد فى جعبته جديدا يضيفه الى فن الرسم والتلوين. لم يكن هدفه تسويق لوحاته وكان

يحيا على معونة شقيقه «تيو». ويحدثنا التاريخ أنه لم يبع لوحة واحدة خلال العشر سنوات الأخيرة من حياته، ولم تكتب عنه الصحف سوى بضعة سطور مرة واحدة طوال ذلك العقد. ولم يكن يتوانى عن الرسم والتلوين دون انقطاع حتى آخر يوم فى حياته.

هكذا نرى من استقراء سلوك سمير رافع، أنه لم يكن يريد بلوحاته سوى افراغ الشحنة الفكرية والإنفعالية ولايعنيه بعد أن يقضى لبانته بمصير اللوحات التى قامت بهذه المهمة.

فى منتصف الثمانينيات أقامت الوسيطة الألمانية أو رسولا شيرنك عرضا لمختارات من لوحات سمير رافع الكبيرة، فى قاعة رجب التى كانت تشغل الطابق العلوى من السفينة التى يتخذها الدكتور حسن رجب معهدا لأوراق البردى على شاطىء النيل بالجيزة. الصور المترافقة لهذه السطور التقطناها لبعض تلك اللوحات لنزيح الستار عن أفكاره وفلسفته قبل أن يغادرنا الى فرنسا وكان عمره آنذاك يناهز الثمانية والعشرين عاما. كان قد أنهى سنوات تعليمه العالى فى الكلية الملكية للفنون الجميلة، ودراسته طوال عامين فى قسم الرسم فى معهد التربية للمعلمين بجامعة ابراهيم باشا (عين شمس حاليا) حيث تخرج سنة ١٩٥٠، ولم يتمكن من السفر إلا بعد أربع سنوات. ثم انقطت أخباره لأعوام طويلة، نسجت أثناءها من حوله الحكايات والاشاعات التى ذكرنابعضها فى مطلع حديثنا.

لم يتردد سمير رافع على القاهرة شأن رفاقه الفنانين المصريين المهاجرين) : أحمد مرسى سيد درويش وجورج البهجورى، رجائى كراس ووديع المهدى، والمثال آدم حنين. الجميع يقيمون المعارض فى القاهرة وبعضهم يشترك فى المحافل الدولية باسم مصركما فعل البهجورى فى بينالى المحبة باللاذقية فى سبتمبر ١٩٩٩. أما سمير رافع فلم يزر القاهرة سوى مرة واحدة لبضعة أشهركما أسلفنا القول ، كتب خلالها بعض المقالات لمجلة الهلال حين كان صديقه كامل زهيرى رئيسا لتحريرها.. ثم عاد إلى فرنسا.

من الجدير بالملاحظة أنه لم يقم معرضا واحدا فى مهجره طوال تلك الغيبة الممتدة. أنه يحيا فى باريس فنانا محترفا، يرتبط بوسيط يدير قاعة عرض ويحتكر تسويق ابداعه. لانعرف شيئا عن طبيعة هذا الإبداع الذى يتفرق لدى المقتنين أولا

بأول. المصريون الذى زاروه فى باريس، كانوا يلتقون به فى الأماكن العامة بعيدا عن البيت والمرسم. قابله الناقد سمير غريب فى مطلع الثمانينات. أثناء اعداده لكتاب: السيريالية في مصر. التقى به عدة مرات وسجل تلك اللقاءات على شرائط. تحدث فيها سمير رافع عن حياته ومغامراته. الفنية والسياسية واستعان بها سمير غريب فى اصدار كتابه «الهجرة المستحيلة» فى منتصف عام ١٩٩٩. رجعنا اليه فى رصد الوقائع التى وردت فى مقالنا هذا. لكن لوحات مابعد الهجرة ما زالت فى طى الغيب. لاندرى عنها شيئا ولاتوجد بين أيدينا صور فوتوغرافية لها سوى النزر اليسير كلوحة «حى القصبة» فى الجزائر.

كان والد سمير رافع مثقفا كما اسلفنا القول، وكان هو أكبر الأبناء فظفر بعناية خاصة. حرص والده على تعليمه القراءة والصلاة قبل دخوله الى المدرسة. وبلغ من النباهة أن الحقوه فى الصف الثانى بمدرسة الظاهر الابتدائية التى كانت أربع سنوات حينذاك. كما صادف أن كان اسماعيل القبانى رائد التربية الحديثة فى مصرناظرا لمدرسة فاروق الأول الثانوية التى التحق بها سمير، وكان صديقا لوالده ويختار التلاميذ ليقوم بتجاربه التربوية. كما كان والده يصحبه كل أربعاء إلي صالون عباس محمود العقاد، والى صالون إسماعيل القبانى فى أيام الجمعة حيث التقى بصاحب نظرية الفن الفطرى فى مصر حبيب جورجى (١٨٩٢ ـ ١٩٦٥).

عدة مصادفات كالعادة تصحب سيرة بعض الموهوبين، ليصنعوا من أنفسهم شيئا يقتحمون به صفحات التاريخ. هكذا لاحقت الظروف السعيدة سمير رافع ومن بينها التقاؤه بالرسام الملون فؤاد كامل (١٩١٩ ـ ١٩٧٣) الذى أصبح فيما بعد من رواد المذهبين السيريالى والتجريدى.

دبر فؤاد كامل لصديقه أول معارضه فى مكتبة قطان بشارع قصر النيل وهو ما زال فى سن السابعة عشرة. توالت معارضه بعد ذلك فى نقابة المحامين ١٩٥١، وفى مكتبة «سميث» التى كان يديرها لطف الله سليمان المعروف باتجاهاته الماركسية وعلاقته بالسيرياليين الذين أطلقوا على أنفسهم «جماعة الفن والحرية».

بدأت صلة سمير رافع الفكرية بباريس من خلال صداقة جورج حنين بأندريه بريتون (١٨٩٦ ـ ١٩٦٦) صاحب البيان السيريالى الشهير. وأصبح سمير رافع عضوا فى جماعة الفن والحرية. الأمر الذى يقدم تفسيرا للنكهة الفكرية غير

المنطقية فى لوحاته، واختلاطها بنجاح مع الرموز المصرية المحلية، وعناصر الفن الشعبى ومضامينها، التى تشكل لحمة الفن المصرى المعاصر وسداها. تلك الظاهرة التى نلمسها فى أعمال عبد الهادى الجزار (١٩٢٥ ـ ١٩٦٦) وحامد ندا (١٩٢٤ ـ ١٩٩٠) قبل أن يتحول الثانى الى المذهب الشبقى (ايروتزم).

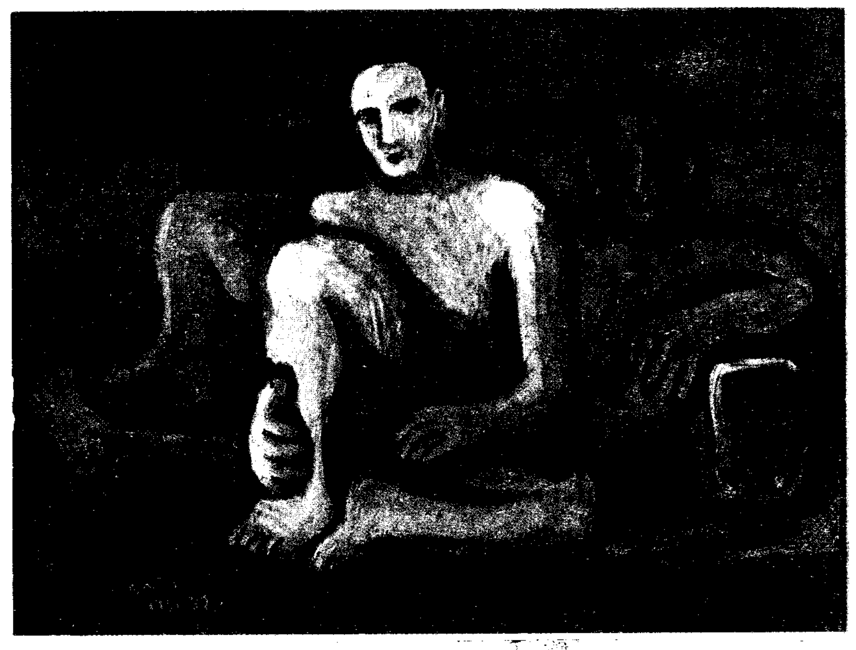
حتى عام ١٩٤٤، كان سمير رافع قد احتك بكل الجماعات الفنية ذات الطابع الفلسفى، التى اجتاحت الحركة التشكيلية المصرية. فى عام ١٩٤٥ كلل جولته الفكرية بإبداع لوحة «الزمن»: رائعته التى أصبحت علما عليه. بعد عشر سنوات ـ أى سنة ١٩٥٥ أعاد رسمها وتلوينها بمجرد هبوطه على مدينة النور.

كانت بعثته تستهدف دراسة تاريخ الفن فى جامعة السوربون طوال تسع سنوات، يعود بعدها الى الكلية التى لم يكن بها متخصصون لتدريس هذا العلم الهام. وإذا كان الشىء بالشىء يذكر، فقد بقيت الكلية تعانى من هذا القصور عشرات السنين بعد أن خذلها سمير. لم تتغلب عليه الا فى العام الدراسى ١٩٩٨ حين استقدمت الدكتور عبدالغفار شديد ـ وهو عالم مصرى متخصص يقوم بتدريس هذه المادة فى كلية الآداب بجامعة ميونخ بألمانيا. قام على الفور بتأسيس قسم تاريخ الفن، على نسق ما يجرى فى أرقى أكاديميات أوروبا. انتدب له تسعة علماء من الجامعات المصرية، متخصصين فى مختلف فروع تاريخ الفن: الفن الإسلامى والقبطى واليونانى والرومانى وعصر النهضة والمصرى القديم.. الخ. ومع ذلك فما زال هناك قصور، اذ يقوم على تدريس تاريخ فن التخصص للسنوات النهائية فى الكلية، أساتذة غير متخصصين حاصلين على دكتوراه فى فلسفة الفن وليس تاريخ الفن.

المدخل لتذوق وتفسير وتفهم أعمال سمير رافع، يصبح شديد الوضوح لو أننا تأملنا كلمات البيان الذى وضعه حسين يوسف أمين رائد جماعة الفن المصرى المعاصر، فى مقدمة كتالوج معرضها الأول، الذى أقيم فى مدرسة الليسيه بباب اللوق بالقاهرة سنة ١٩٤٦. كان سمير رافع يناهز العشرين من عمره حينذاك. كان البيان المشار اليه هو الإطار الفلسفى الذى يحكم النشاط الإبداعى للجماعة.. ونستطيع أن نتبين فى أعمال أعضاء الجماعة أشكالاً مختلفة لتطبيق كلمات البيان ومضامينه. يقول فى البيان نقلا عن كتاب الهجرة المستحيلة: أن قيمة العمل الفنى تتفاوت بقدر ماتختلف نسبة امتزاج الفكر والاحساس معا. وعلى الفنان أن يكون

بداخله فيلسوفا ليصل الى القمة. وعليه ألا يسجن نفسه مع القيم الشكلية والأوضاع الجمالية المجردة. التطور هو فكر العصر وعلى الفن أن يرتبط بالحياة.

وصل سمير رافع إلى باريس أول مرة فى نهاية يوليو ١٩٥٤ مبعوثا الى جامعة السوربون، ثم تركها بعد عشر سنوات الى الجزائر فى يونيو ١٩٦٤، ثم كر راجعا الى فرنسا فى يوليو ١٩٦٩.. محطما ومريضا.



رجل وإمرأة ـ الفنان سمير رافع ـ زيت علي كرتون ١٩٥٢ .

ولنا عودة إلى هذه القصة المثيرة، التى لعب فيها دور البطولة واحد من أهم شخصيات الحركة التشكيلية فى مصر.

تحدثنا فى عجالة سابقة عن شخصية هامة فى الحركة التشكيلية المصرية والعربية، وهو الرسام الملون سمير رافع المولود بالقاهرة سنة ١٩٢٦ . لم يكد يبلغ السابعة عشرة حتى دخل دائرة الضوء. ظهر فى حركتنا الفنية فى منتصف الأربعينيات واختفى من سمائها سريعا كالشهاب فى مطلع الخمسينيات، تاركا وراءه شريطا من النور على طريق الفن المصرى الحديث.

ألمّ مبكرا ـ وما زال فى العشرينيات من عمره ـ بفلسفة الفن وتاريخه والمعارف العامة. وعرف المجتمع المصرى الذي شب فيه وترعرع، وامتزج به عقلا ووجدانا حتي أصبحت قضاياه ومآسيه تنساب مع ألوانه المثيرة وتكويناته الجليلة، التي صورها بالزيت علي لوحاته.



أطلال ـ الفنان سمير رافع ـ ألوان مائية ـ ١٩٤٥ .

كان في طليعة الطليعة التي قادت أفكار الشباب ومشاعرهم في سنوات الغضب والتمرد والرغبة العارمة في التغيير، بعد الحرب العالمية الثانية. أودع هذا المضمون الراقي .. المشع .. الملتهب، جميع أعماله مهما اختلفت عناصرها وتكويناتها المبتكرة وموضوعاتها الميتافيزيقية: المضمون الذي أدي إلي معايير استطيقية لم تكن معروفة من قبل، ومعالجات مأساوية ذات طابع مصري عميق الجذور. الأمر الذي دفع بنقاد كبار ومؤرخين عظام مثل البلجيكي «الكونت فيليب دارسكوت» إلي أن يضع سنة ١٩٥١ كتابا بعنوان «سمير رافع وأعماله» باللغتين الفرنسية والعربية. كما وضع الناقد والمؤرخ المصري «ايميه أزار سنة ١٩٥٣ دراسة بالفرنسية بعنوان «رسالة سمير رافع». وفي العام التالي ١٩٥٤، ألف كتابا كاملا بالفرنسية أيضا بعنوان «صحوة الضمير التصويري في مصر » L'eveil Delaconsience Pictoralee-negypet تحدث فيه عن جماعة الفن المعاصر التي كان «سمير رافع»

فتاها الأول .. يتخذونه دليلا ونبراسا بعد رائدها المعلم حسين يوسف أمين (١٩٠٤ - ١٩٨٤). تعتبر أعماله من كلاسيكيات الفن المصري الحديث. وهو يمثل الحركة التالية بعد جيل الرواد المعروفين: سعيد وناجي وكامل وعياد. لوحاته التي أبدعها في صدر شبابه في الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، ما زالت صامدة للزمن، تسترعي انتباهنا وتثير اعجابنا وأفكارنا وخيالنا .. وتخاطب في نفوسنا شيئا أزليا، إنها تزداد بالقدم تألقا واشعاعا، كروائع الشعر والأدب والموسيقا : كأشعار شوقي وروايات نجيب محفوظ وأغاني سيد درويش.



التوأمان - الفنان سمير رافع - زيت علي كرتون - ١٩٥٢ .

من محاسن الصدف أن هيأت الظروف للفنان سمير رافع في مطلع حياته أستاذا مفكرا فيلسوفا فنانا رساما ملونا هو : حسين يوسف أمين، كما هيأت له ناقدا موسوعي المعرفة متفتح الثقافة أستاذا جامعيا هو : حبيب عازر المعروف باسم ايميه آزار. والأستاذ والناقد بالنسبة للفنان الصاعد كالماء والهواء بالنسبة للزهرة النادرة، بدونهما تذبل وتموت.

إلا أن الظروف كانت أكثر سخاء مع سمير رافع، فقد هيأت له أيضا ناقدا عالميا يتابع ابداعه ويحلل أعماله ويزيح الستار عن عبقريته ويقدمه إلي العالم. ذلك هو الكونت فيليب دارسكوت الثري البلجيكي الذي كان يتردد على القاهرة عقب الحرب العالمية الثانية، وكان علي صلة بالأستاذ حسين يوسف أمين وحوارييه. كثيرا ما اختلفت إلي الفيللا التي كان يملكها الأستاذ وكانت تربض بين المروج الغفل في تخوم شارع الهرم، حيث كان يلتقي بتلاميذه، يرسمون ويلونون ويقرأون ما شاءت لهم القراءة ويتحاورون بعقول مفتوحة وقلوب تكن حبا كبيرا للفن والحياة.

كان الكونت فيليب دارسكوت ناقداً معروفا في أوروبا، له مؤلفات باللغة الفرنسية. والكتاب الذي وضعه عن سمير رافع صادر عن مطبعة الرياض بالقاهرة سنة ١٩٥١, كان دارسكوت فى ذاك الزمان عضو المجمع الملكى لتاريخ الفنون والاثار فى بلجيكا، وعضو الجمعية البلجيكية لنقاد الفن. قال فى مطلع كتابه عن سمير: «ليس هدفنا أن نقدم سمير رافع. ففنه قد تعدى الحدود الضيقة للدائرة التى

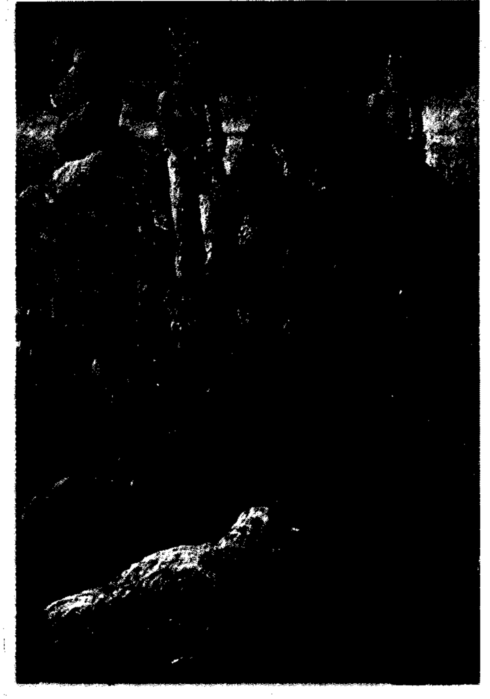


شجرة الشوك ـ الفنان سمير رافع ـ ألوان مائية علي ورق ـ ١٩٤٥ .

كان يعيش فيها. فقد ظهرت أعماله الفنية فى عدة معارض، خاصة فى السنوات ١٩٤٦، ٤٨، ٤٩ ضمن معارض جماعة الفن المعاصر التى ينتمى اليها.. لقد خرج سمير رافع من هالة الظل حيث عكف على الدراسة بمعونة أساتذة ونقاد أدركوا رسالة فنه وتعرفوا منذ البداية علي قيمة ما يقدمه من ابداع قد نتساءل بماذا تصف فن سمير رافع ؟ الأجابة بأنه تصوير حديث لاتكفى. لمزيد من الايضاح نقول أن صفة الحداثة تعود الى أن الرسم يظهر تحويرا نوعيا للأشكال، ولأن ألوانه مؤلفة فى غالبها من ضربات قوية. زد على ذلك أن روح تلك الصور تكاد لاتعتمد ظاهريا على الخضوع التام للشيء المرئى. وتحتجب وراء ستار من

الـرمـزية. عـالـم سـمـيـر رافـع منبـثق من الأرض ويتـخـذ مـصـدره الأول من الطبـيـعـة ذاتها».

المرحلة الفنية التى تقع بين عـامى ١٩٤٧ ،١٩٤٨، يطلق عليـها الناقـد البلجيكى «مرحلة النضج». كان سمير رافـع حينذاك يناهز الحادية والعشرين، لكن دار سكوت كان يتحدث عنه كفنان كبير، ويحلل لوحاته على أنها اسلوب مستقل لا ينتمى لمذهب معين. تتضح فيه استـقلاليته عن المدارس الأوروبيـة، ويتـأكد انتمـاؤه الكامل الى الهوية المصرية، كمـا تبدو فى الفنون الشـعبية. يعطى سـمير رافع فى هذه المرحلة مزيدا من الاهتمام بالألوان، مع الاحتفاظ بمبادئه الإبداعية، إلا أنها أصبحت بدورها أكثر نضـجا كما يبدو فى لوحة «السـلام» ـ حيث يصور امرأة راكعة تطعم الحمام. يلاحظ فيها أن درجات ألوانه التى كانت خابية لم تخرج عن دورها المحايد، وتنشىء فيمـا بينها امتزاجات متحررة أكثر وضـوحا وجمالا كما فـى لوحات «التناسل» حيث يصـور كوكبة من العـرايا وقوقعة ومجموعة من البيض فى مشـهد بدائى، و«حـراس جبل المقطم» حيث الصـخـور الموحشـة وقلة من الرجـال «والبـغـاء» حـيث تبـدو بعض النسـاء عاريات. فى تلك اللوحات تتأكـد جرأة الأسلوب اللونى والتـعرف على مزايا الخطوط والألوان المستلهمة من الفنون الشعبية، التى يسفر بتكاملها عن وحدة خالصة فى مصريتها لايوجد لها مثيل فى الاتجاهات الأوروبية».

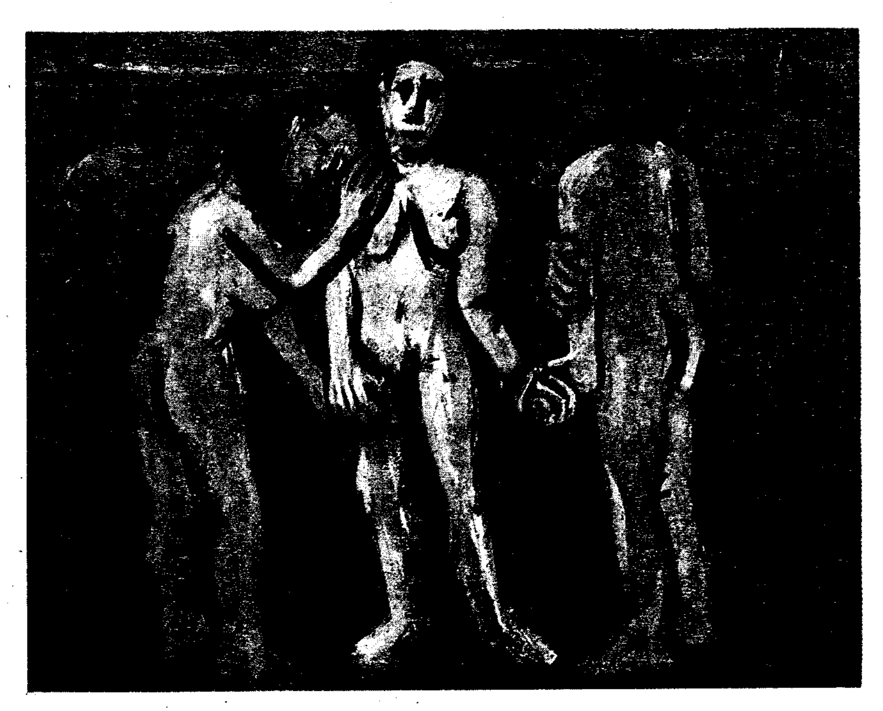


السـلام ـ الـفنان سـمـيـر رافع ـ زيت علي كرتون ـ ١٩٤٧ .

تلك الكلمـات التى سـاقـهـا الناقـد البلجـيكى فـى وصف وتحليل أعـمـال سمير رافع قبيل هجرته، تشـير إلى أنه كـان على الطريق الصـحـيح نحـو فن مصرى معاصر قلبا وقالبا، فى كل من الشكل والمضـمـون والموضـوع. مـا يدعـونا إلى الاتفـاق مع رأى فـيليب

دارسكوت، أنه ناقد مثقف ثرى طاف معظم بلدان العالم. وعلى دراية بخصائص فنون الشعوب وتاريخها. كان عاشقا للفن المصرى القديم ولفوننا الشعبية والتقليدية.

يوالى الكونت دارسكوت شرح وتحليل اسلوب وفلسفة وفن سمير رافع بمنتهى الدقة، مما يجعلنا نود لو نعيد نشر النص الكامل لكلمته مع اعادة صياغة الترجمة العربية الركيكة. لكننا اقتصرنا على نقل العبارات التى تحيط بالمعانى التى



النساء الثلاث ـ الفنان سمير رافع ـ زيت علي كرتون ـ ١٩٥١ .

آثارها. يقول: «يمكن تلخيص فن سمير رافع فى ثلاثة مقومات: نظام الخط والاحجام.. واستعمال الدرجات الصافية ذات الطابع المصرى. واخيرا الروح العالية. فأسلوبه فى الخطوط والأحجام يشابه النزعة البنائية فى فن النحت الفرعونى، فى بساطة الوسائل المستخدمة، وقسوة المواقف الساكنة. الكلاسيكية». يستطرد بالرغم من ذلك ينتمى سمير رافع أساسا الى الطراز الاسلامى، كما يتضح من ميله للأشكال الهندسية فى الخطوط. ابداعه الفنى نابع من شخصيته الذاتية، ولايمكن مقارنته بأتجاهات مدرسة باريس

قبل أن نستأنف حديثنا نود أن نشرح مفهوم مصطلح مدرسة باريس الذى ورد فى كلمات دارسكوت. أنها اليست مدرسة بالمعنى المادى لتعليم الفن، وليست مذهبا فنيا أو اتجاها. انما هو مصطلح يطبق على كوكبة من الفنانين اليهود غير الفرنسيين، الذى عاشوا فى باريس فى الفترة ما بين الحربين (١٩١٨ ـ ١٩٣٩). وأصبحوا فيما بعد من المشاهير الذين صنعوا تيارات الحداثة فى القرن العشرين. بينهم شاجال السريالى الروسى، وفوجيتا اليابانى. كانوا يستضيفون فى معارضهم فنانين أجانب من غير اليهود مثل الأسبانى بابلوبيكاسو (١٨٨١ ـ ١٩٧٣)، والأرمنى الجنسية المصرى الميلاد والاقامة والوفاة: ديران جرابديان (١٨٨٢ ـ ١٩٦٣). المعنى الذى قصد اليه دارسكوت هو انه لايشبه أى اتجاه أوروبى حديث. وانما ينتمى الى الهوية المصرية كما تكمن أماراتها فى فنوننا الشعبية.

يستطرد الكونت فيليب دارسكوت قائلا: «واخيرا فأن الروح التى تنبثق من أعمال سمير رافع تميل الى العالمية». ثم ينهى الناقد البلجيكى الكبير دراسته القيمة عن حياة وأعمال سمير رافع، بتوجيه كلمة الى المصريين قائلا: «على معاصريه أن يتعرفوا عليه الآن وان يتلمسوا فيه أحد عناصر مستقبلهم».

بعد هذه الكلمات البليغة المحيطة، التى اقتبسناها من الدراسة التى وضعها فيليب دارسكوت سنة ١٩٥١، عن ابداع سمير رافع قبل هجرته. لنا أن نتساءل: هل أحسن سمير رافع فى اختيار مستقبله؟ لو أنه بقى فى مصر واستمر فى طريقه كفنان رسام ملون، يعبر عن بلده وشعبه وقضاياه، لكان قد وضع نفسه فى مكانة رفيعة يطمح اليها الكثيرون من فنانينا وفنانى العالم.

كنا نود فى هذا السياق أن ننشر الصور التي استشهد بها الناقد البلجيكى، لكنها للأسف غير ملونة مما يفقدها الكثير من الدلالات. وإذا كنا ننشر صورتين فقط من تلك المجموعة فذلك لنوضح ما أشار اليه دار سكوت من الخطوط والكتلة والأحجام والموضوع والمضمون، عسى أن نكون مفهوما عن النكهة المصرية فى موضوعات سمير وطابعها الأنسانى العالمى. نكرر أننا لم نشهد أعمالا لفناننا بعد هجرته ـ كما أن الصحف وأجهزة الأعلام لم تتحدث طوال عشرات السنين الماضية، عن معارض شخصية أو مشتركة أسهم فيها، وليست لدينا أى فكرة عن أسلوب أو موضوع اللوحات التى يتم تسويقها عن طريق الوسيط الفرنسى الذى يحتكر

ابداعه. من هنا يحق لنا أن نتوقع أن قمة إبداعه ونضجه وتكامله. كان هنا فى مصر قبل سفره الى فرنسا سنة ١٩٥٤. خاصة وأن العبقرية لاتستمر جذوتها متوهجة مدى الحياة. ولنا عبرة فيما حدث للرسام الملون بابلوبيكاسو الذى يطلقون عليه لقب «عبقرى القرن العشرين». كان متوهج الموهبة منذ وطأت قدماه أرض باريس وهو فى التاسعة عشرة من عمره، اصبحت حياته واعماله موضوعا للدراسات والتحليلات فى كبريات الصحف والمجلات الفنية وغير الفنية، حتى ابدع سنة ١٩٣٧ لوحته الصرحية العملاقة: جيرنيكا» التى صور بها الجريمة البشعة التى اقترفها الجنرال فرانكو ديكتاتور اسبانيا، حين دعا طائرات ادولف هتلر ديكتاتور ألمانيا النازى، لتضرب بالقنابل القرية الأسبانية الوادعة «جيرنيكا» فدفنت أهلها تحت انقضاها.. أجمع نقاد العالم على أن اللوحة العملاقة «رائعة القرن العشرين». منذ ذلك الحين تابعت بيكاسو أقلام أجهزة الاعلام وعدساتها اينما راح وأينما ذهب حتى كان العقد الأخير من حياته الواقع بين (١٩٦٣ ـ ١٩٧٣). لايوجد متحف فى العالم يرغب فى اقتناء لوحة من ابداع هذا العبقرى فى تلك المرحلة. ولايوجد جامع تحف مثقف ثرى يقبل أن يشترى لوحة من انتاجها. بل إن كبار نقاد العالم المعترف بهم اجمعوا على أن لوحات تلك المرحلة مجرد «تلطيخ الوان».

لاينسحب هذا الحديث على أعمال سمير رافع التى يبدعها فى باريس وهو يجتاز السبعينيات من عمره. لكننا نهيب به أن يقيم معرضا لأعماله فى القاهرة خاصة بعد أن دعاه الوزير الفنان فاروق حسنى حين التقى به لأول مرة أثناء زيارته لباريس.

على كثرة دراستنا لحياة وأعمال فنانينا المصريين والعرب، لم نصادف سمات كتلك التى تميزت بها السيرة الذاتية للرسام الملون سمير رافع. نضرب لذلك مثلا بأن ليس بين فنانينا من أقام معرضا لابداعه وهو فى السابعة عشرة من عمره، كما فعل سمير حين عرض لوحاته فى مكتبة قطان التى كانت تقع فى الزاوية التى تصل شارع شريف بشارع قصر النيل بالقاهرة. حدث ذلك سنة ١٩٤٤. فى العام التالى وهو يخطو نحو التاسعة عشرة فى أول مايو سنة ١٩٤٥، شارك كتفا بكتف فى المعرض السيريالى الخامس والأخير لجماعة الفن والحرية، التى كانت تضم طليعة المتمردين على الفنون التقليدية. وفى العام التالى سنة ١٩٤٦ وهو فى العشرين من

عمره، كان فى صدارة العارضين فى المعرض الأول لجماعة الفن المعاصر. توالت عروضه بعد ذلك وهو يتقدم بثبات نحو دائرة الضوء على مسرح الحركة التشكيلية المصرية. ثم أقام معرضه الفردى المثير فى مبنى نقابة المحامين سنة ١٩٥١، وهو المعرض الذى استنفر قلم الكونت فيليب دارسكوت وجعله يعكف على دراسة أعماله ويستقرؤها منذ البداية. ودفعه إلى أن يهيب بالمسئولين المصريين أن يرعوا عبقرية هذا الفنان الصاعد الواعد. الواقع أن هؤلاء المسئولين لم يدخروا وسعا فى رعاية شعلة الموهبة الجديدة، فمنحوا سمير فرصة السفر مبعوثا الى مدينة النور طوال تسع سنوات، يدرس خلالها تاريخ الفن وفلسفته، وله مطلق الحرية بطبيعة الحال فى التردد على المدرسة القومية العليا للفنون الجميلة المعروفة باسم «البوزار»، وهى أعرق وأشهر أكاديمية للفنون الجميلة فى أوروبا .. بل وفى أنحاء العالم. لكن.. تأتى الرياح بما لا تشتهى السفن!

ختمنا مقالنا السابق متعجلين. ذكرنا أن سمير رافع وصل الى باريس فى نهاية يوليو ١٩٥٤. وتركها الى الجزائر بعد عشر سنوات فى يونيو ١٩٦٤، وبعد خمس سنوات فى يوليو ١٩٦٩ عاد اليها. قبل أن نستطرد فى حديثنا نود أن نكرر الإشارة الى أن مرجعنا فى تلك البيانات هو كتاب «الهجرة المستحيلة» ضمن سلسلة القراءة للجميع الصادرة عن هيئة الكتاب للناقد سمير غريب، الذى قام بتسجيل لقاءات مع الفنان على شرائط كاسيت تزيد على العشر ساعات، مما يضفى عليها طابع الاعترافات.

لم يكن الخروج من مصر والرحلة الى باريس عملية مريحة منذ البداية. فقد أخطأت ادارة البعثات وأرسلته الى ايطاليا بدلا من فرنسا حيث أقام ثلاثة أشهر الى أن يتم تصحيح الأوضاع. كان متزوجا وهو لم يزل طالبا فلم يكد يصل الى باريس حتى أحضر زوجته وطفله. الا أن مرتب البعثة تأخر كثيرا فترك له صديق جزائرى غرفته، ومضى يصور المناظر الطبيعية ويبيع لوحاته السبعين التى صحبها معه من القاهرة ليغطى نفقات المعيشة. هكذا استقبلته مدينة النور مكشرة عن أنيابها. هناك التحق بكلية الآداب ثم انحسب ليعد رسالة الدكتوراه فى موضوع: الفن النقى Purisn. اختلف فى نفس الوقت الى مدرسة ملحقة بمتحف اللوفر لدراسة الفنون القديمة خاصة الفن الفرعونى. كما كان يدرس علم المتاحف. انتظمت حياته

وأصبح كل شىء على مايرام. لكن سرعان ما انقلبت الأوضاع بعد أقل من عامين واندلعت نيران العدوان الثلاثى سنة ١٩٥٦ وأغلقت السفارة المصرية أبوابها. وطردت فرنسا الفنان المصرى الكبير رمسيس يونان (١٩١٣ ـ ١٩٦٦) الذى كان يعمل بالإذاعة، لرفضه اذاعة بيان ضد بلاده. واضطر سمير رافع الى أن يحمل عصاه ويرحل الى روما طوال شهرين حتى انقشعت الغمة فعاد إلى باريس ليستأنف الدراسات التى بدأها.

لم يكن سمير رافع مبعوثا مثاليا عاكفا على دراسته منتظما فى تردده على الجامعة. عاش كفنان يسعى للتعرف على كبار فنانى العصر - حتى فى روما أثناء العدوان الثلاثى تعرف على الرسام الملون السيريالى الشهير: جورجيودى كيريكو (١٨٨٨ ـ ١٩٧٨). كما ألتقى بالصديق القديم الفنان المصرى اليهودى: ابراهيم مسعودة الذى كان سيرياليا عضوا فى جماعة الفن والحرية، ثم هاجر الى خارج البلاد فى نهاية الأربعينيات. أما فى فرنسا فسرعان ما اتسعت علاقاته وراح يتصل بكبار الفنانين من موقع الندية. صادف الرسام الملون والناقد: أندريه لوت (١٨٨٥ ـ ١٩٦٢) الذى كان يعرفه منذ زياراته للقاهرة عقب الحرب العالمية الثانية لإلقاء محاضرات فى كلية الفنون الجميلة. كما تعرف على بابلو بيكاسو الذى أهداه احدى لوحاته وعدة تخطيطات موقعة. وتنوع نشاطه الثقافي فكان يلقى محاضرات باللغة الفرنسية. وتوطدت علاقاته بالثوار الجزائريين الذين كانت بلادهم مشتعلة بحرب التحرير. وكثيرا ما أخفاهم وأخفى منشوراتهم فى منزله. ما كادت الثورة أن تنتصر حتى شد الرحال الى الجزائر، حيث كان صديقه أحمد بن بيللا أول رئيس للجمهورية. التقى به لأو ل مرة فى نهاية ١٩٤٩، حين كان طالبا فى جامعة القاهرة. التقى به فى مكتبة لطف الله سليمان الذى كان معروفا بانتماءاته للجماعات الثورية فى مصر. تعددت مقابلات سمير وبن بيللا فى القاهرة حتى تحولت الى ضرب من الصداقة والثقة المتبادلة. هكذا أصبح مستشارا للفنون الجميلة بإدارة الشئون الثقافية بوزارة التربية الوطنية فى الجزائر منذ عام ١٩٦٤ حتى ١٩٦٨، ثم أستاذاً مسئولا عن شهادات التخرج فى تاريخ الفن الحديث بكلية الآداب فى الجزائر.

لم يتوقف عن الإبداع، وإقامة المعارض الفردية والاسهام فى العروض الجماعية خلال تلك السنوات.

في يوليو ١٩٦٩ بعد انقلاب بومدين على بن بيللا، ألقى القبض على سمير رافع وسجن وعذب بدعوى أنه جاسوس لجمال عبد الناصر. ثم طرد من الجزائر دون أن يتمكن من اصطحاب لوحاته وممتلكاته الشخصية.

إذا كنا نغوص في تفاصيل الحياة الشخصية لفناننا الكبير، فذلك لأن هناك ثمة علاقات وثيقة بين الظروف الاجتماعية والنفسية والعقلية وبين العملية الإبداعية. فتلك التفاصيل تعطينا التفسير للارتفاعات والانخفاضات التي تطرأ على مسيرته الفنية.. بل على الموضوعات التي يطرقها والمضامين التي يرمز إليها. وربما للأسلوب الذي ينتهجه في النشاط الإبداعي.

بالرغم من كل الظروف غير المواتية التي لاحقت سمير رافع، فقد اتسعت شهرته رويدا رويدا، حتى أن أحدى لوحاته التي بيعت منذ سنوات، بأربعة آلاف فرنك فرنسي، أعاد الوسيط عرضها فبيعت بخمسين ألف فرنك.

ولنا عودة فيما بعد الى متابعة مسيرة فناننا الكبير، الذي ذهب ولم يعد..

الرسام : سعيد العدوى

الذى رحل مبكرا (١٩٢٨ـ١٩٧٣)

خمسة وثلاثون عاما فقط، قضاها الرسام سعيد العدوى على مسرح الحياة. ولد فنانا وعاش ومات فنانا فى شرخ الشباب، كان نسيجا فريدا بين أقرانه الذين درج بينهم وترعوع فى مدينة الإسكندرية فى هذا الزمن القصير الذى عاشه بيننا، رسم بالأحبار والأقلام ما يصبو إليه من خيالات وأحلام.

قرأ وهو فى عمر الزهور مالم يقرأه آخرون فى عمر أشجار السنديان. أخذ الدنيا مأخذ الجد من أول لحظة أدرك فيها معنى الحياة.



صورة شخصية للفنان سعيد العدوي مع إحدي لوحاته .

ولد سعيد العدوى فى فجر الثالث من سبتمبر ١٩٢٨، اتخذ اسمه تيمنًا بمقام سيدى العدوى بالقرب من منزل العائلة بحى بحرى. تعلق منذ صباه بجده لأمه الذى كان فنانا فطريا يهوى الرسم بعيدًا عن أعين الفضوليين، ويكسو حوائط البيت وأخشابه بالنقوش الملونة ورسوم الزهور والأسماك وآيات القرآن الكريم.

غاص العدوى فى أعماق الثقافة المصرية، وما تنضح به من عادات وتقاليد ومعتقدات لا يكاد يتذكرها أهل المدن، بالرغم من مظاهرها الموسمية المتلاحقة فى الأحياء البسيطة. لو تأملنا أعماله بالحبر

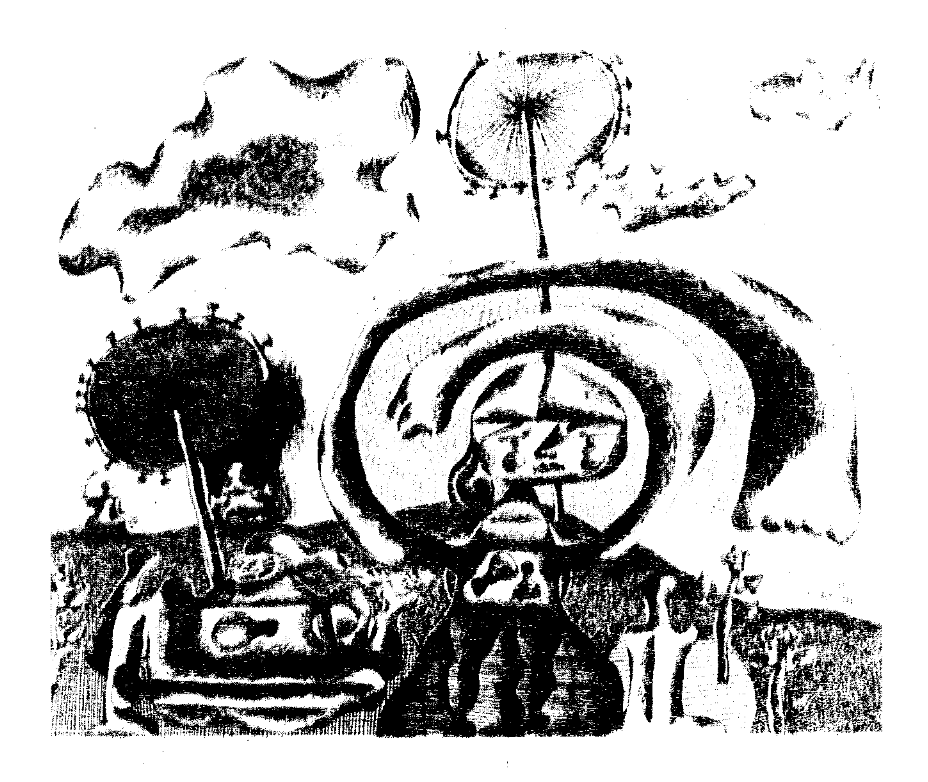
الأسود على الورق، وراقبنا مفرداتها الغريبة وكائناتها التى يخلقها خلقا ولا شبيه لها فى الواقع، تفترش أسطح لوحاته دون اعتبار للمعايير الكلاسيكية من وحدة المكان ومصدر الضوء وقواعد المنظور، لرأينا أن عناصره تتدخل فى تكوينات ديناميكية توحى بالحركة الكامنة، ولا ندهش لو تحركت فجأة وقفزت خارج إطار اللوحة ومضت تعدو وتعبث من حولنا. ذلك أنها كخيال الظل أو كشريط سينمائى توقف هنيهة ليعود للحركة من جديد، إلا أنها مثيرة ومعبرة بصدق عن مكنونات نفسه، تبدو وكأن طفلاً شقيًا رسمها على جدار ما دون سابق تصميم.. أو كأنها ارتجالات وتقاسيم تشكيلية مرئية نكاد نسمع لها أصواتًا بعد قليل من المعايشة.



الأسرة - الفنان سعيد العدوي - تصوير زيتي على كرتون -

المقاس ٥٠ × ٦٠ سم - ١٩٦٤ .

التحق العدوي بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية فور انشائها سنة ١٩٥٧، تخرج بعد خمس سنوات بتقدير ممتاز، أتاح له أن يعمل معيداً بالكلية نفسها في قسم الحفر. كشف عن هويته في مشروع البكالوريوس الذي كان عليه أن ينجزه آنذاك. فكل من يقضي السنوات الخمس في الدراسة كان عليه أن يقدم عملاً متكاملاً على هيئة لوحة ملونة أو تمثال أو تصميمًا زخرفيا أو مطبوعًا يسمى «مشروع



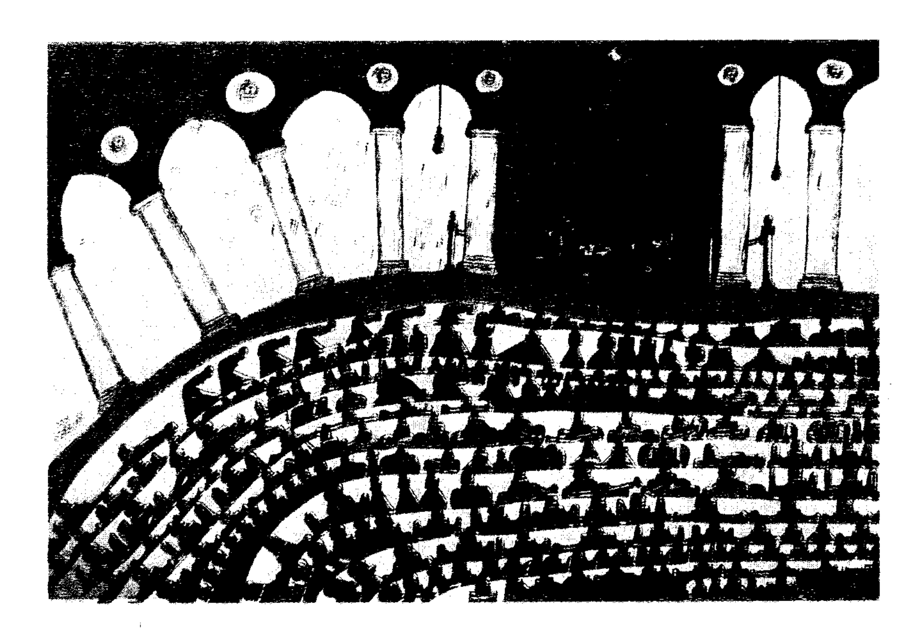
البلاج - الفنان سعيد العدوي - رسم بالحبر الشيني علي ورق - المقاس ٥٠ × ٣٥ سم - ١٩٧١.

البكالوريوس». يختار هو موضوعه ويعد له دراسات تمهيدية يستعين بها في إنجاز العمل الرئيسي، الذي تتناوله بالتقييم لجنة تحكيم من الأساتذة.

نقول إنه كشف عن هويته في هذا المشروع، كفنان يتحدث عما يجري في قاع المجتمع، ويزيح الستار عن أفراح وأحزان ساكني الحواري والأزقة والمناطق العشوائية، الذين لا يحس بهم من يجلسون على شاطئ الحياة يتأملون السطح ولا يدرون شيئًا عن الأغوار السحيقة، زاده التصاقًا بتلك الأغوار، أن والده تاجر

الخضر قد رحل مفلساً قبل تخرجه بعام واحد، فأصبح ملتزماً بالعمل بالمطابع ليغطى احتياجات الأسرة.

مع رحيل الأب سنة ١٩٦١ تولى الابن إعالة الأسرة قبل أن يتخرج بعام واحد، تبلورت فى ذهنه ومشاعره دراما الحياة والموت، أصبحت الجنازات والمقابر وحشود النائحات ركنًا ركينًا فى لوحاته. اتشحت رسومه بغلالة من الحزن المريرة،



الجامع ـ الفنان سعيد العدوي ـ حبر شيني علي ورق ـ المقاس ٣٥ × ٥٠ سم ـ ١٩٧٠ .

واكتسبت ضربًا من السخرية المريرة تذكرنا بمقولة الشاعر الانجليزى وليم شكسبير فى إحدى روائعه: «الحياة حكاية.. يرويها أبله.. ولا معنى لها». أصبح الموت موضوع إبداعه الذى تألق سنة ١٩٧١ فى لوحته «جنازة عبدالناصر» التى ظلت تلازمه حتى آخر أيامه.

بالرغم من عمره الفنى القصير الذى لم يتجاوز ١١ عامًا (١٩٦٢ ـ ١٩٧٣) بلغ قمة الصفاء الإبداعى فى السنوات الخمس التى سبقت وفاته. ترك بصمة لا مثيل لها على الحركة التشكيلية المعاصرة. كان فريدًا فى بابه وإن كنا نجد له جذورًا بعيدة لدى السرياليين وجماعة «المحاولون» الذين ظهروا فى الثلاثينيات من القرن، كما نلتقى بأصداء لتعبيراته فى رسوم الفنان الاسبانى: خوان ميرو دفعته

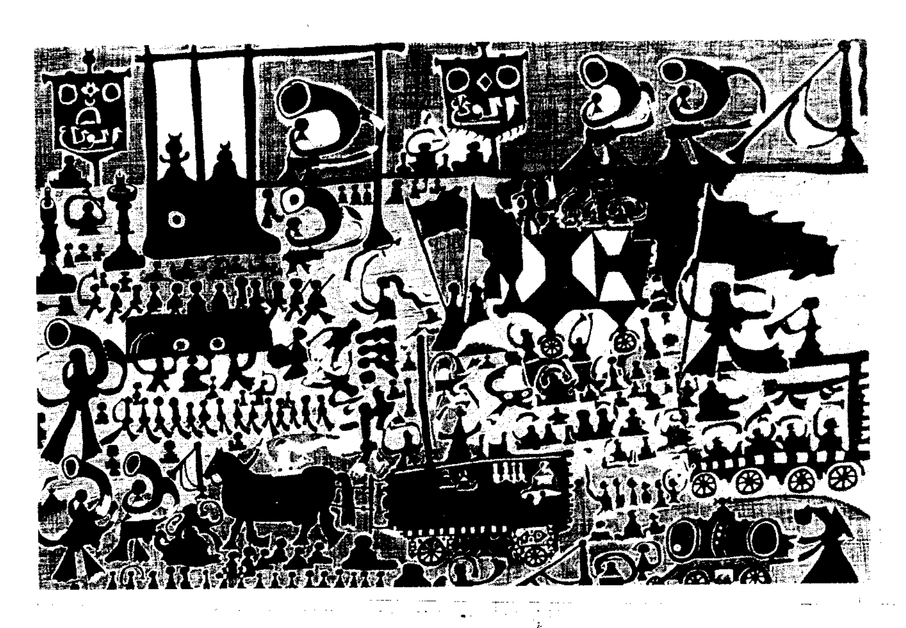
استقلالية تفكيره وموهبته المتدفقة وصدق مشاعره وقدراته الفنية الرحبة إلى الابتعاد عن جماعة التجريبيين، التى تشكلت من بعض زملائه عقب التخرج مباشرة. ذلك أنها كانت مبهمة الأهداف، لا تملك برنامجًا تمضى فى إطاره، الأمر الذى لم يشبع نهم سعيد العدوى للتعبير الحر عن مظاهر الحياة، ومحاولة تجسيد معانيها كما عرفها واستشعرها خلال تجاربه القليلة، وكأنه يحس أن نهاية مشواره كانت قريبة.

تكوين ـ الفنان سعيد العدوي ـ تصوير زيتي علي خشب ـ المقاس ٣٥ × ٥٠ سم ١٩٦٤ .

جعل سعيد العدوى من الرسم المجرد من الألوان فنًا جديرًا بالمتاحف العالمية. تزخر لوحاته الفسيحة بالعناصر الشبحية السوداء المتطايرة فى تشكيلات مسطحة تبدو لأول وهلة وكأنها عشوائية، من فرط صدقها وحيويتها وحريته فى الإسقاط الفورى لمشاعره وانفعالاته وأفكاره. فى لحظات الغيبوبة الإبداعية، التى يستند خلالها إلى تلقائية مهاراته التكنيكية غير المحدودة. يتعرض الإبداع فى هذه الحالات لخطورة الانزلاق إلى هاوية العبثية، لو أن الفنان غير متمكن من أدواته ولا يملك ناصية الأبجدية الاستطيقية. فالفن واللافن يفصلهما خيط رفيع، لا يراه معظم المبدعين الذين يغرقون قاعات العرض الرسمية بالرسوم الملونة والتماثيل والأعمال المركبة.

بالرغم من أن سعيد العدوى تخرج فى قسم الحفر (الجرافيك) أو التصميمات المطبوعة. لم يترك لنا الكثير من تلك الأعمال التى تحتاج إلى عمليات تكنولوجية، تقلل من حيوية الإسقاط الفورى للانفعالات، والتعبير المباشر عن الأفكار والخيالات، فقد ترك لتراث حركتنا التشكيلية المعاصرة روائع مرسومة بالاسود والأبيض،

ولوحات ملونة ليست على مستوى الرسوم، إلا أنها تتميز عن مثيلاتها فى مجال الرسم بالألوان الزيتية.

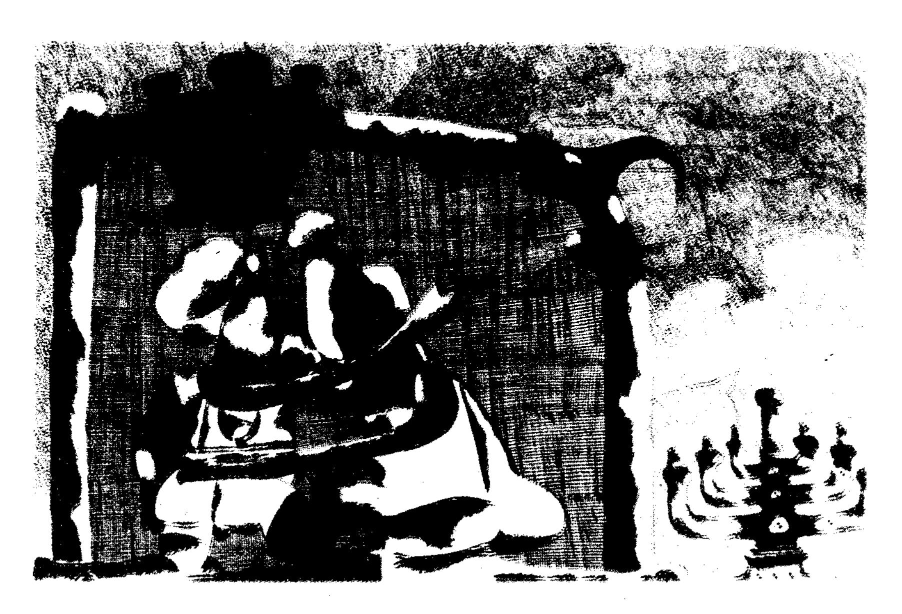


جنازة عبد الناصر - الفنان سعيد العدوي - حبر شيني علي ورق - المقاس ٣٥ × ٥٠ سم ١٩٧١ .

بين عامي ١٩٧٠ و١٩٧٣، أبدع ٢٤ عملاً جرافيكيًا تحت عناوين: تكوين شرقى، تكوين السيرك، على سطح القمر، تشكيل بالخط العربى - إلى جانب ثلاثين نسخة من الحفر على الخشب لتجارب لم تكتمل بعد، ومثلها مطبوعات من الحفر على الزنك.



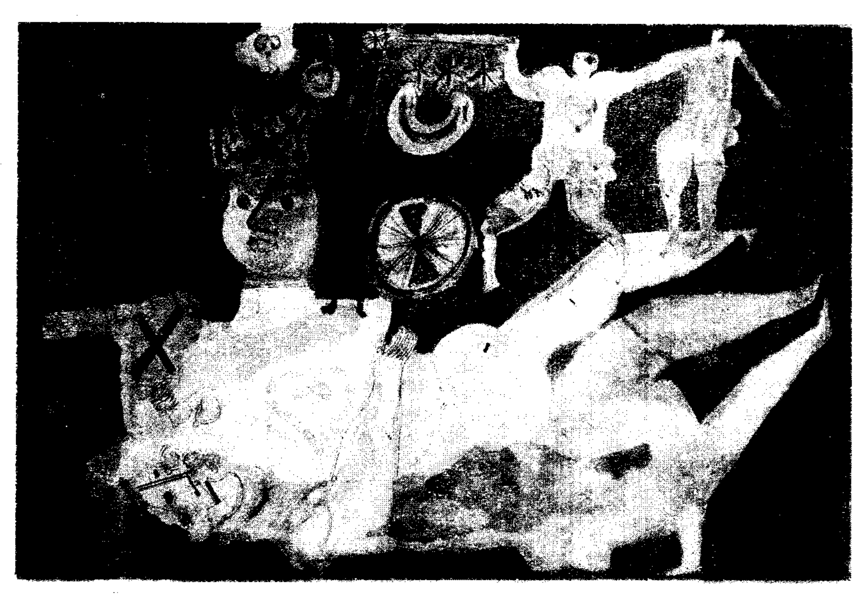
رجل وإمـرأة ـ الفنان سـعـيـد العـدوي المقـاس ٣٥ × ٥٠ سم ١٩٦٦ .



رجل وإمرأة وشمعدان ـ الفنان سعيد العدوي ـ رسم بالحبر الشيني علي ورق ـ مقاس ٣٥ × ٥٠ سم ١٩٧١ .



الفنان سعيد العدوى وإحدى لوحاته علي الحامل.



الأسرة ـ الفنان سعيد العدوي ـ تصوير زيتي الوان وأصباغ وأكاسيد ـ المقاهي ٤٠ × ٧٠ سم ١٩٦٥ .



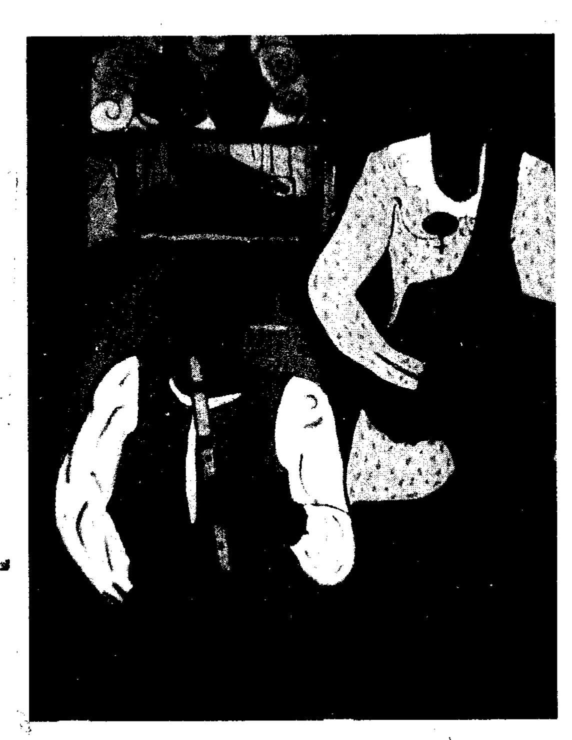
البلاج - حبر شيني علي ورق - المقاس ٣٤,٥ × ٤٩ سم - ١٩٦٩

طلائع الفن المصرى المعاصر

الرسام الملون: أشرف الزمزمى ومابعد الحداثة

.. الفنون الجميلة أو التشكيلية من حيث هى لوحات وتماثيل وعمارة ومايتفرع منها من اجتهادات شأنها شأن فنون الأدب والشعر والموسيقى والمسرح والسينما، لها رواد وطليعة.

يندرج فى قائمة الرواد فئتان: رواد بحكم الزمن وآخرون بحكم الابداع، ومنهم من يجمع بين الحسنيين كالمثال محمود مختار (١٨٩١ ـ ١٩٣٤) الذى كان أول من استأنف مسيرة فن التمثال فى مصر بعد أن توقفت تماما عقب انقضاء العصور الفرعونية.



تماسات بيت ريفي ـ الفنان أشرف الزمزي ـ زيت علي نتوال ـ مقاس ٨٠ × ١٠٠ سم ـ ١٩٩٦ .

كما كان رائدا بحكم الأبداع حين جمع بين التقاليد الاستطيقية للتراث المصرى القديم والأساليب التعبيرية المعاصرة، التى عايشها فى أوروبا فى الربع الأول من القرن العشرين. أما الرسام الملون: أحمد صبرى (١٨٨٩ ـ ١٩٥٥) فهو رائد فن البورتريه

(رسم الوجوه) بحساب الزمن. إذ أنه أول مصرى تخصص فى هذا الفن الذى كان حكرا على الايطاليين والفرنسيين المقيمين فى مصر..

أما الطلائع فهم الشباب ذوو الموهبة المتوهجة، الذين يسلكون طرقا وعرة مستندين إلى أصالتهم وصدقهم وقدراتهم الفطرية واحساسهم المرهف بالمجتمع والتراث، والرغبة العارمة فى التعبير الحر. تلك الخصال التى لم تفت فى عضدها



تفصيلة من لوحة «ثورة الشك» ـ الفنان أشرف الزمزمي ـ زيت علي تيوال ـ مقاس ١٥٠ × ١٥٠ سم ١٩٩٤ .

القوالب التى تفرضها الأكاديميات التى تخرجوا فيها. هذه الطليعة تبدأ مشوارها عادة بلا تقدير أو متابعة من وسائل الاعلام المسموعة والمرئية، حتى يكتشفهم النقاد وينفضون عنهم الغبار ويزيحون الستار. ويحدثنا التاريخ عن مأساة الفنان الهولندى: فنسنت فان جوخ (١٨٥٣ ـ ١٨٩٠) الذى انتحر فى شرخ الشباب بعد أن عاش العقد الأخير من عمره دون أن يبيع سوى لوحة واحدة.

ولم تكتب عنه الصحف والمجلات فى تلك السنوات العشر سوى مرة واحدة لم تزد عن بضعة سطور. إلا أن أعماله بيعت بعد مائة عام من رحيله بخمسة وثمانين مليونا ونصف المليون دولار للوحة واحدة، اقتناها اتحاد بنوك اليابان ولو كان قد

صادف ناقدا واحدا يقدمه للتاريخ، لما أنهى حياته بطلقة من مسدسه، وعاش ليضيف للتراث الأنسانى المزيد من روائعه.

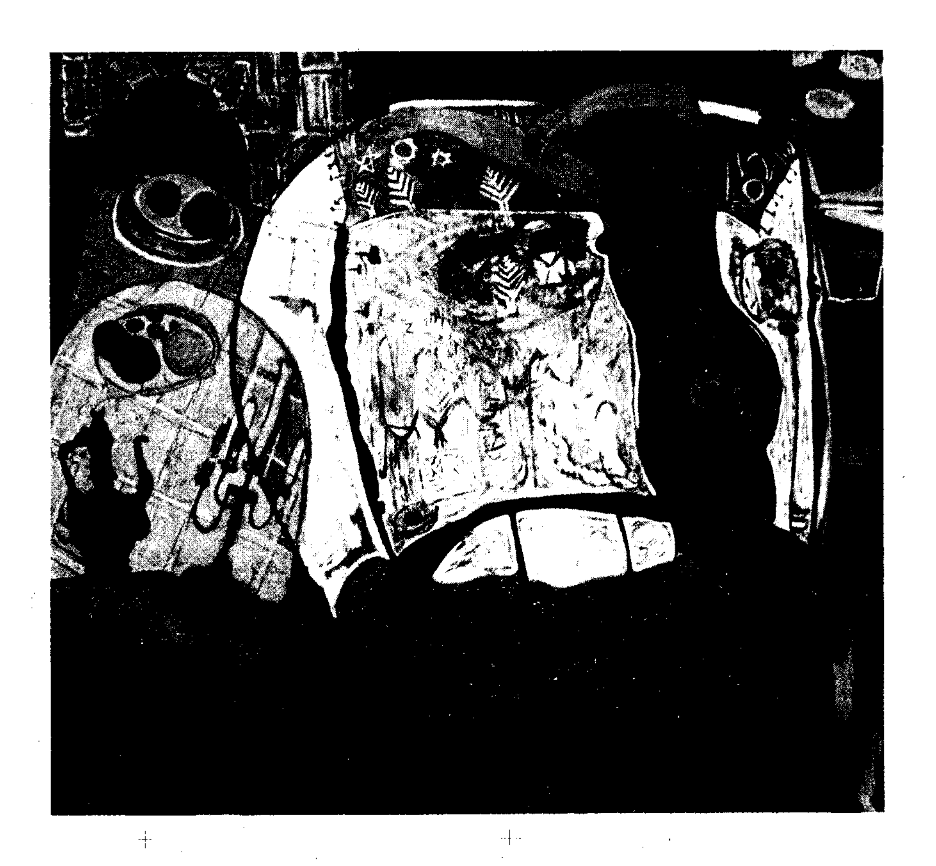
فى هذه العجالة نزيح الستار عن فنان واعد هو أشرف محمد الزمزمى، الذى تخرج سنة ١٩٩٠ بتقدير جيد جدا فى قسم التصوير (الرسم والتلوين) بكلية الفنون الجميلة بالمنيا. يعيش كفنان محترف شأن أقرانه فى أوروبا وأمريكا، لايعتمد على مصدر للكسب غير تسويق أعماله عن طريق وسيط يدير قاعة العرض التى يتعامل معها - وهو أسلوب مستحدث فى الحركة التشكيلية المصرية حيث يعتمد الفنانون على وظائف أخرى كالتدريس، وغيره من الأعمال التى تشغل أوقاتهم وتضعف من امكاناتهم الابداعية وتكاليفها الحيوية كالقراءة والتثقيف الذاتي، وهما جناحا كل فنان يطمح فى التحليق عاليا وتسجيل اسمه فى سفر التاريخ.



حتشبسوت - زيت علي إبلكاج مقاس ٤٥ × ٦٠ سم - ١٩٩٦ .

لوحات أشرف الزمزمى ذات طابع فريد بالرغم من أنها تستند إلى استلهامات من التراث. نلمس فى عناصرها الروح الساخرة للرسام الملون: حامد ندا (١٩٢٤ - ١٩٩٠) واهتمامه برموز من الحيوانات والطيور. كما نستشف الفكر الفلسفى للرسام الملون: عبد الهادى الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦) واتجاهاته القومية ووحداته الشعبية وملامس الكهوف. ويذكرنا بقوة بأستاذهما الرائد: حسين يوسف أمين (١٩٠٤ - ١٩٨٤) صاحب مذهب الفن المصرى المعاصر. كما تعيد إلى أذهاننا تراثا إنسانيا عالميا ممثلا فى أعمال الرسام الملون السيريالى الروسى: مارك شاجال (١٨٨٧ - ١٩٨٥).

نشعر مع لوحات أشرف الزمزمى بالجدية والمضمون الانسانى والتعبير الواضح، بالرغم من أنه يرسمها ويلونها أثناء ما يسمى بالغيبوبة الإبداعية - أى حالة اللا وعى التى تنتاب الفنان بعض الوقت، وتسمح للعقل الباطن أن يسقط تهاويمه. يقرر فناننا الشاب أنه يقبل على قماشه القسيح المشدود دون أى فكرة



سرير الهنا - الفنان أشرف الزمزي - زيت علي تيوال - مقاس ١٤٠ × ١٦٠ سم - ١٩٩٨ .

مسبقة، ثم يبدأ عمليات شخبطة عشوائية ولمسات لونية بفراجين مختلفة الدرجات، حتى تلتقط عيناه ما يوحى بشكل ما، قد يكون شخصا أو حيوانا، فيؤكده بضربات لونية بلا تفاصيل حتى يبدو ما يوحى بشكل آخر فينتقل اليه.. وهكذا حتى تكتمل المساحة التى تتسع إلى ثلاثة أمتار مربعة أحياناً. حين يفيق من غفوته الإبداعية نكتشف مدى التناقض بين محتويات اللوحة لكنه يبرر ذلك بما يسميه وحدة المتناقضات وهو مصطلح غير موجود فى



لا تصالح ـ الفنان أشرف الزمزمي ـ مقاس ١٥٠ × ١٥٠ سم ـ ١٩٩٥ .

قاموس الفن الجميل. كما ان اختبار رور شاخ فى علم النفس يرى استحالة عدم وجود فكرة مسبقة. فالعناصر التى يتبينها الفنان فى ثنايا الشخبطة، يمليها ما يسمى بالعقل الباطن. آية ذلك أن الزمزمى يستهدف عناصر مستقاة من الحياة المحلية، يؤكد مصريتها بإقحام كلمات عربية واضحة المعانى ـ وهو ما يتنافى مع فكرة العشوائية .

إذا نظرنا إلى أعماله فى ضوء المعايير الأكاديمية، يتضح أنها تعارضها على خط مستقيم. إذ أن الأكاديمية تفرض: وحدة المكان ووحدة مصدر الضوء ووحدة الموضوع وسلامة المنظور والتكوين الهرمى أو على شكل حرف «ال» الانجليزى، والتحجيم بالتظليل.. إلى آخر المواصفات التى تؤكد أمانة محاكاة الطبيعة. بالرغم من أن الزمزمى يخالف هذه المعايير، فإن لوحاته تتصف بالتقبل الاجتماعى، وهو أهم أركان الابداع الفنى (راجع كتاب العملية الابداعية فى فن التصوير للدكتور شاكر عبدالحميد ـ رقم ١٠٩ سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت).

القضية عند أشرف الزمزمى لا تتعلق بالتشخيص أو التجريد أو التكنيك والخامات أو ما بعد الحداثة أو «الترانس أفنجارد»، بل الأداء التعبيرى والخطاب الذى يوجهه إلى المتلقى، والمضمون الإنسانى ذى الطابع المحلى. الصورة عنده كالقصة أو القصيدة الشعرية أو الموسيقية. يلونها أحيانا ويوزع عناصره عشوائيا،،

ويجهد نفسه فى أحكام الصنعة والأداء ثم يكتشف أحيانا أنها لا توجه للمتلقى الرسالة التى أرادها. هنا.. يعيد صياغتها أو يرسم ويلون فوقها، كما فعل بعض الفنانين الذين تفترش روائعهم جدران المتاحف، فقد أثبت العلماء باستخدام الأشعة السينية، أن تحت بعض الروائع محاولات غير ناجحة لنفس الموضوع.

يتحدث فناننا الشاب فى لوحاته بلغة تشكيلية تستمد مفرداتها من الحياة اليومية، الأمر الذى يكسوها بروح مصرية، مع أنها تخاطب الإنسانية بأسلوب العصر. العشوائية هى أسلوبه فى التعبير بغض النظر عن المعايير الجمالية التقليدية، كالإيقاع والتوافق والاتزان والاستقرار . وبالرغم مما نلاحظه فى أعماله من ميل إلى التفكيك والتسطيح والتنافر، فلا يفوتنا ملاحظة تنغيم الملامس ومناسبة الألوان للمعانى كتلوين الوجوه باللون الرمادى، واضافة رموز ثابتة ولمسات تساعد على التكامل، والاحتشاد للتعبير عن فكرة ومضمون ورسالة كامنة فى أعماقه.

اتخذ الزمزمى مرسما فى بيت الفنانين، وهو منزل مملوكى قديم يحمل رقم ٤ فى درب اللبانة بالقلعة. سكنه كثيرون من رواد حركتنا التشكيلية والأدبية بينهم احسان عبدالقدوس وصدر الدين خان ومحمد ناجى ورمسيس يونان وفؤاد كامل، وعاش فيه المعمارى العالمى حسن فتحى (١٩٠٠ - ١٩٨٩) من مطلع الستينيات حتى رحيله. فى هذا البيت العتيق الذى يفيض بعمق



وحدة المتناقضات - الفنان اشرف الزمزمي - زيت علي تيوال - ١٦٠ × ١٦٠ سم - ١٩٩٨ .

التاريخ يبدع أشرف الزمزمي لوحاته الصرحية، وقد يكون من المناسب أن ننقل وصفا لواحدة منها تتسع إلى ١٣٠×١٦٠ سم وهي من القماش المشدود على شاسيه. في منتصفها تماما زهرية ضخمة مترعة بالزهور وأوراق النبات، على يسارها صور نفسه يعزف على البيانو الذي يتداخل مع الزهرية، ومن خلفه شبح امرأة كأنها تغني. أما في أقصى اليمين فرسم مقدمة سيارة عتيقة الطراز، وأكمل فراغات اللوحة بألوان عشوائية مع تنغيم الملامس، التي تتراوح بين الخشونة البالغة والنعومة الرقيقة المنسابة. يتضح من هذا التجميع للعناصر المتنافرة أنه متمرد على كل التشكيلات التقليدية، وربما كان هذا التمرد في حد ذاته هو المضمون الذي يريد.

في عام ١٩٨٨ كان أشرف الزمزمي يجتاز السنة الثالثة في كلية فنون المنيا، حين جاءها الكاتب والصحفي الهولندي وايلد وولدر المعني بشئون الفن والأدب في الشرق الأوسط. كان يزور مصر لاجراء لقاء مع كاتبنا العالمي نجيب محفوظ في مناسبة حصوله على جائزة نوبل. التقى بالزمزمي أثناء جولته في صعيد مصر، وما كاد يغادر بلادنا حتى أرسل مع زوجة شقيقه وابنتها يعرض عليه السفر معهما إلى هولندا حيث يبرم عقد احتكار ، يمنحه محل إقامة ومرتبا شهريا كبيرا ونسبة مئوية من عائد تسويق لوحاته.

نستشف من هذه الواقعة أن تلك الأعمال التي نستغربها، ولنا عليها مآخذ من حيث القيم الجمالية التقليدية والموضوعات والمضامين، تلاقي قبولا حماسيا لدى الصحفي الهولندي المتخصص في تسويق الأعمال الفنية، وهو دون شك شديد الحساسية للذوق الأوروبي والتيار التشكيلي الذي يسري بين شعوب الثقافات الأولى. ولو راجعنا كتاب الناقد والمؤرخ الانجليزي: ادوارد لوسي.. سميث عن الفن في الثمانينيات الذي صدر سن١٩٩٠، لاكتشفنا أن أسلوب الزمزمي يتوافق مع هذه التيارات، حتى في الطابع العشوائي. ويتحلى بالقدرة على مخاطبة الإنسان في كل مكان وليس في مصر فقط.

تبين الصحفي الهولندي بخبرته الواسعة كناقد ووسيط فن (آرت ديلر) أن لوحات أشرف الزمزمي بما تتميز به من أسلوب وأداء ومضمون وتحويرات، تناسب روح العصر خاصة وأن المذهب التعبيري الذي كان منتشرا قبل الحرب العالمية

الثانية فى ألمانيا، بدأ يستعيد صحوته فى مطلع الثمانينات تحت مسمى: التعبيرية الجديدة أو: روح جديدة فى فن الرسم والتلوين. كما جنح الفنانون إلى الاهتمام بالتراث المحلى لكل قومية أوروبية.

هكذا اهتم اشرف الزمزمى بحاسته الاجتماعية وموهبته الابداعية وفطرته السليمة بالتراث المحلى، واتجه دون أن يدرى إلى التعبيرية الجديدة التى تحدث عنها الناقد الانجليزى فى سياق تعليقه على معرض «الموجة الجديدة» الذى اقيم فى لندن سنة ١٩٨١ تتفق لوحات الزمزمى مع هذا العرض، من حيث الابتعاد عن العبث واسقاط الفوارق بين فن النحت وفن الرسم والتلوين. لقد تأكدت فى مطلع الثمانينيات خاصية البعدين فى فن الرسم والتلوين، والابتعاد به عن فن التمثال ذى الأبعاد الثلاثة، بعد أن كانا مختلطين تماما فى السبعينيات.

تتوفر تلك الأبعاد فى أعمال أشرف الزمزمى. وفى سياق جنوحه إلى التعبيرية الجديدة،استخدم الحروف والكلمات العربية كعناصر جمالية، وعبارات ذات معان وأيحاءات. وهو أمر كان منتشرا فى الأساليب التعبيرية الألمانية قبل الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥). أما لمساته اللونية فمتوافقة مع المضمون وطبيعة العنصر المرسوم. لا يلجأ إلى سكين المعجون والألوان السميكة الا نادرا، ويعتمد فى معظم الأحوال على الفراجين متوسطة الأحجام.

ولد أشرف محمد الزمزمى فى حى الدقى بالقاهرة فى ١٥ ابريل سنة ١٩٦٧ أخر الأبناء الخمسة لوالده النقاش الذى أضطره المرض الى النزوح الى مدينة طهطا، حيث قضى أشرف سنوات تعليمه العام مساعدا لوالده فى عمله، وعاكفا على رقعة الشطرنج حتى أتقن ألعابها وفاز فى عدة مسابقات. أما الرسم والتلوين فلم يدخل حياته طوال تلك الأعوام، إلا على هيئة شخبطات عشوائية فى هوامش الكتب والكراسات. ولم يعرف طريق الفراجين وألوان الزيت الا حين التحق بكلية الفنون الجميلة بمدينة المنيا. وكانت باكورة لوحاته تكوينا من الطبيعة الصامتة، ما كاد ينتهى منها حتى أثار اعجاب أستاذه الفنان صلاح عسكر، فأحاطه برعايته طوال سنوات الدراسة.

لو أننا استعرضنا الأعمال التى أبدعها الزمزمى فى بيت الفنانين منذ اتخاذه مرسما فى شهر مايو سنة ١٩٩٨ لاستطعنا أن نتلمس طريقنا نحو ما يشغل باله

من أهداف، باستقراء عناصر اللوحات والعناوين التى أطلقها عليها. وندرك الرسالة أو الخطاب الذى يضمنه أعماله. فالإبداع فى رأى توفيق الحكيم وفق نظريته عن التعادلية يتألف من التعبير بشقيه: الشكل والموضوع، ومن التفسير الذى يستخلصه المتلقى. وينبغى لهذه الأبعاد الثلاثة أن تكون متوازنة بحيث لا يطغى أحدها على الآخر. فإذا وضعنا تلك العوامل فى محل الاعتبار واتخذناها معيارا لتقييم النشاط الابداعى للفنان لاقتربنا من التقدير السليم للوحاته التى أصبحت تلاقى قبولا لدى أثرياء المثقفين المصريين والعرب والأجانب.

بالرغم من العفوية التى يعمد اليها الزمزمى، نلاحظ أن ثمة عناصر تتكرر فى معظم لوحاته. مثل دلاية على شكل دائرة تحتها صليب. ترتسم على صدر شخصياته الأنثوية. وفى صورة بعنوان الرحماء يرحمهم الرحمن» يستخدم حروفا وكلمات عربية استطيقيا وتعبيريا فى نفس الوقت يساعده فى هذا المنحى ابتعاده عن التحجيم وقواعد المنظور حتى لتبدو لوحاته وكأنها مرسومة على جدار.

والتسطيح فى هذا السياق يعود بجذوره إلى الفن المصرى القديم على جدران المقابر، كما يعتقد الزمزمى أن الوقت الذى تستغرقه عين المتلقى فى قراءة الكلمات وادراك معانيها، يتيح لها الفرصة لتأمل الرسوم والعناصر والألوان والملامس، مما يساعد على إيصال الرسالة التى يوجهها الفنان الى المتلقى.

تتوزع لوحات أشرف الزمزمى فى النصف الثانى من التسعينيات ألوان مشتقة من الأزرق، يغلب عليها أحيانا اللون الأحمر أو البرتقالى. أما الكلمات ذات المعنى فتنتظم جميع الأعمال. وتعتبر لوحة لا تصالح التى تتناول القضية الفلسطينية مقابلا عصريا للوحة جيرنيكا للأسبانى بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) من حيث معالجتها لقضية قومية. وهى تتميز بانتشار الكتابة فى أنحائها حتى أنها تزاحم العناصر المرسومة وتشترك فى صياغة الكيان الجمالى. استخدم فى هذه اللوحة الرمز والتشخيص والتحوير، والخطوط والألوان ، والملامس بأسلوب تعبيرى فى توازن متكامل مع الرسالة التى يوجهها الى المتلقين وبالرغم من أن الكتابة عربية الحروف والكلمات، فهى تستنفر النوازع الإنسانية الفطرية لتحقيق العدالة. ولو أننا راجعنا معظم عناوين لوحاته، للاحظنا أنها تؤكد فكرة التعادلية. أما استلهام التراث والواقع المحلى مع التحريفات المستحدثة، فهو من معالم الموجة الجديدة فى الرسم والتلوين أو ما يسمى: ما بعد الحداثة،،،،



● نماذج لأعمال الرواد والطليعة





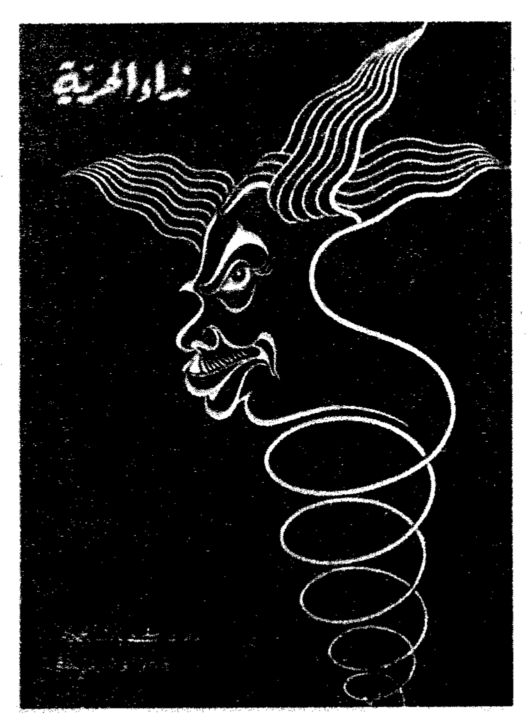
محمد ناجي ـ وجه فلاحة ـ زيت علي قماش .



ديران جـــرابديان : زهور ـ زيت علي قماش .



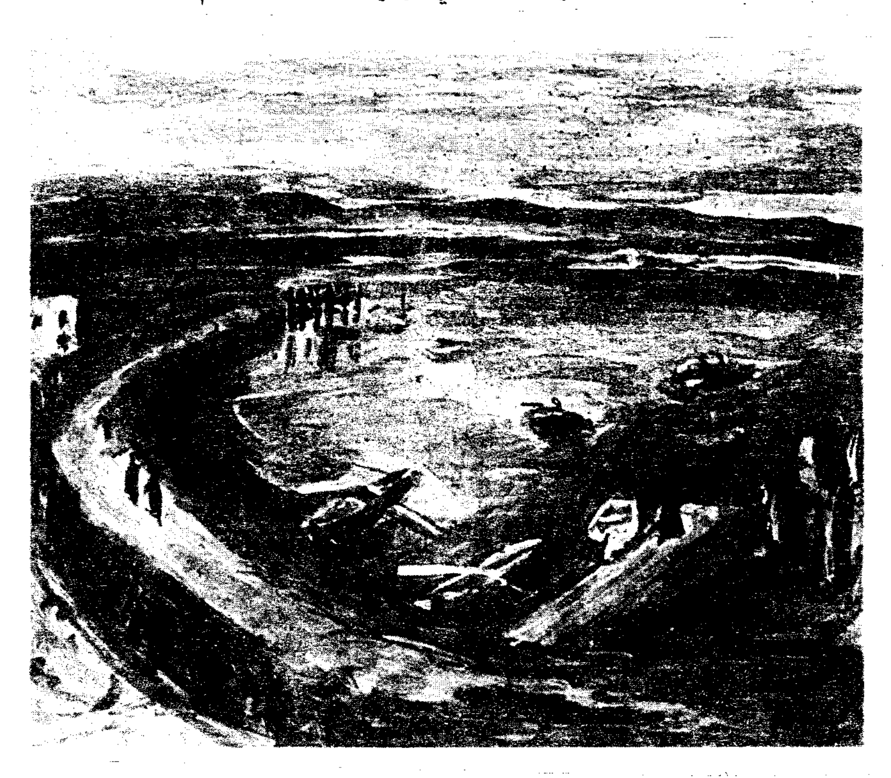
فؤاد كامل : تجريد تعبيري - زيت علي خشب .



غلاف كتاب - عبد السلام الشريف : تصميم علي ورق .

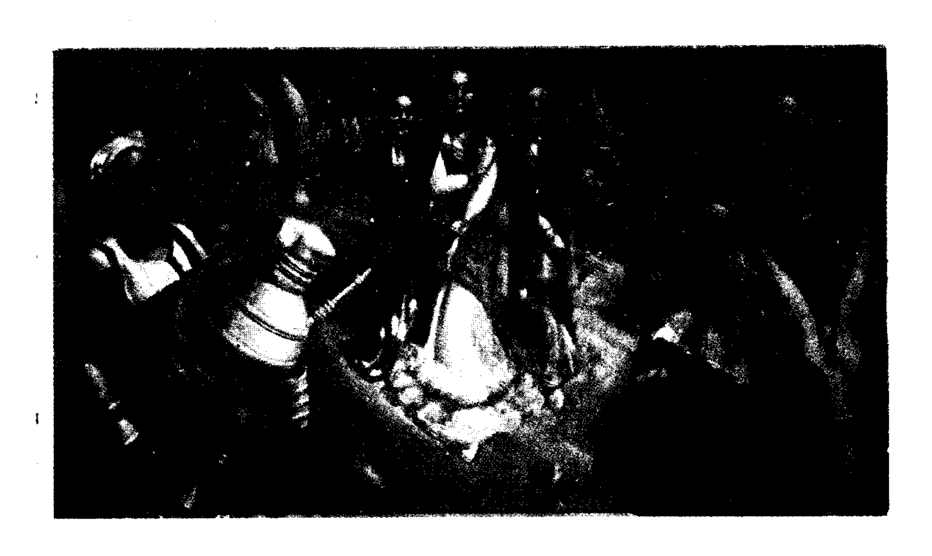


الأسرة ـ سمير رافع ـ زيت علي كرتون ـ ٥٠ × ٧٠ سم ـ ١٩٥٢ .



فرغلى عبد الحفيظ : عرائس المولد ـ ألوان زيتية.

جاذبية سري : الزمان والمكان ـ زيت علي قماش .



محمود سعيد : بائع العرقسوس ـ زيت علي قماش .



محـمـد الغـلاوي : تمثـال
للسلام ـ بلويستر.



عـبـد
الهـادي
الجـزار
المجذوب ـ
زيت على
قماش .



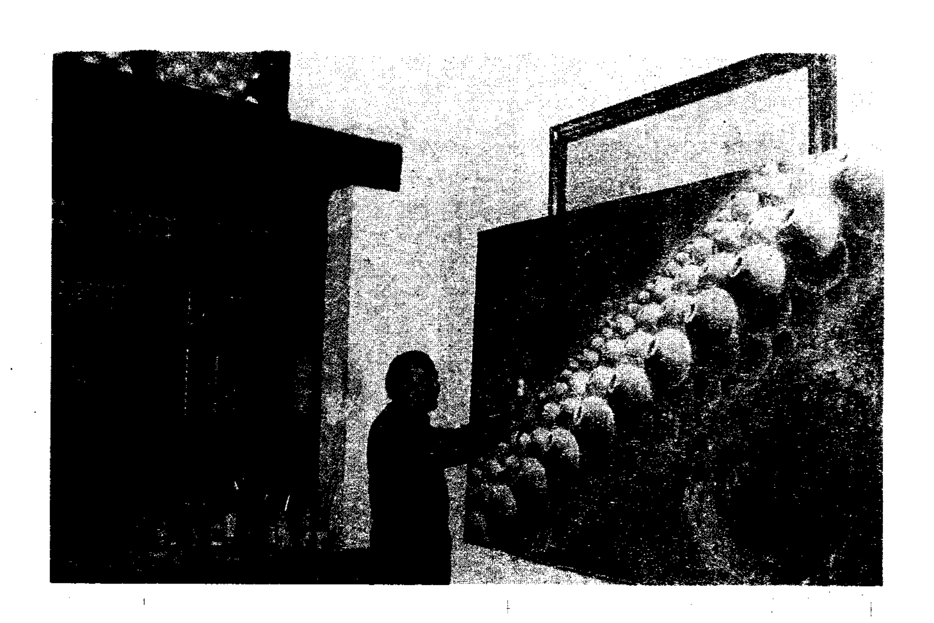
راتب صديق : تكوين اسطوري - زيت علي قماش .



أحمد نوار : تكوين تجريدي مع عنصر عضوي - زيت علي قماش .



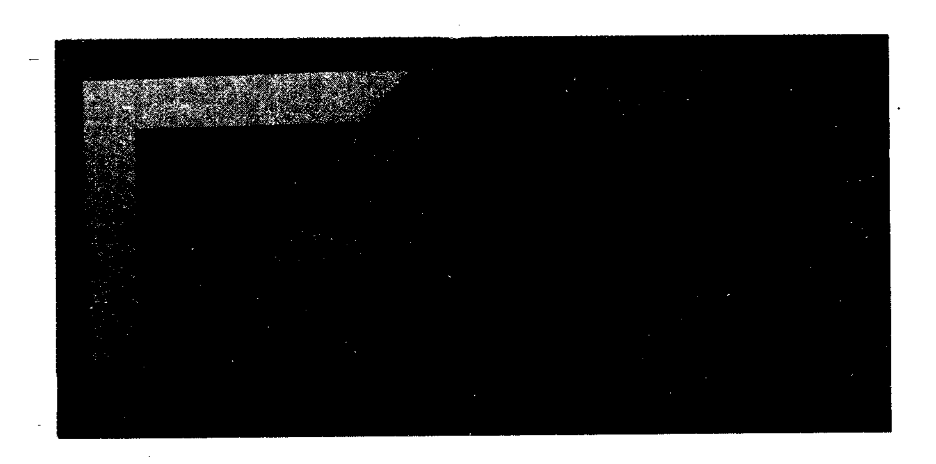
سعد الخادم : منظر طبيعي
- زيت علي خشب.



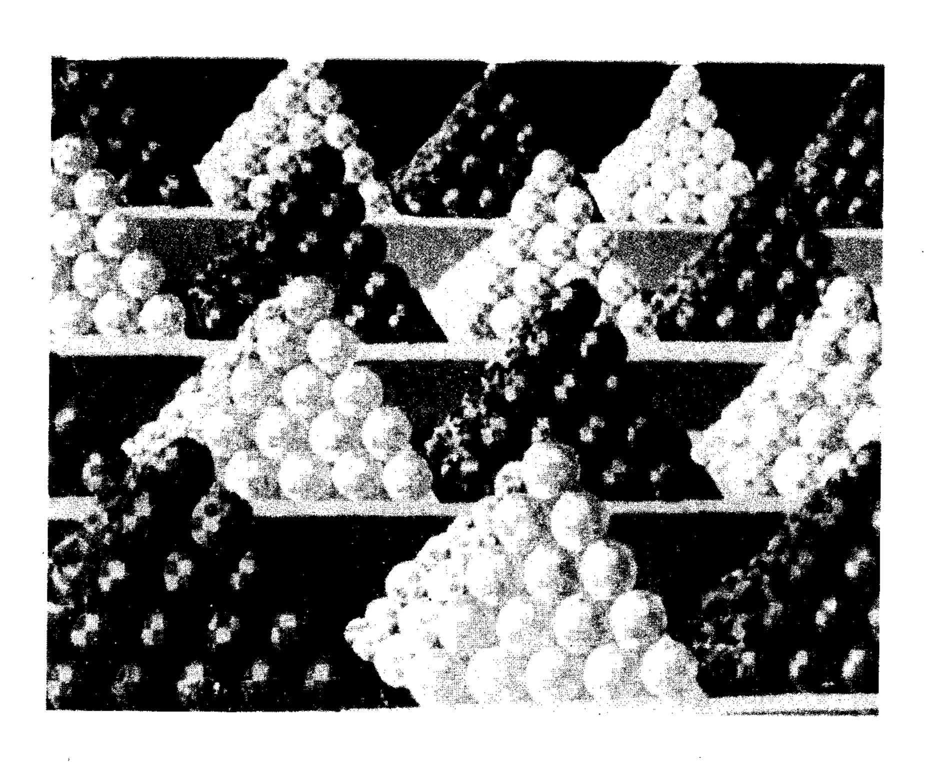
صورة شخصية للفنان حسن غنيم بمرسمه بوكالة الغوري .



حسين يوسف أمين : سيدة - زيت علي ورق



تشكيل من الخط العربي من أعمال الفنان حسين غنيم عام ١٩٩٣ تصوير زيتي (زيت علي قماش) ٢٠٠ × ٩٠٠ سم من المرحلة الأخيرة للفنان حسين غنيم .



عربة البرتقال ـ بداية المرحلة الإسلامية عام ١٩٧٦ (تصوير زيتي) من أعمال الفنان حسين غنيم ـ زيت على خشب ـ مقاس ١٢٠ × ٧٥ سم .

روائع لوحات الفنانات المصريات

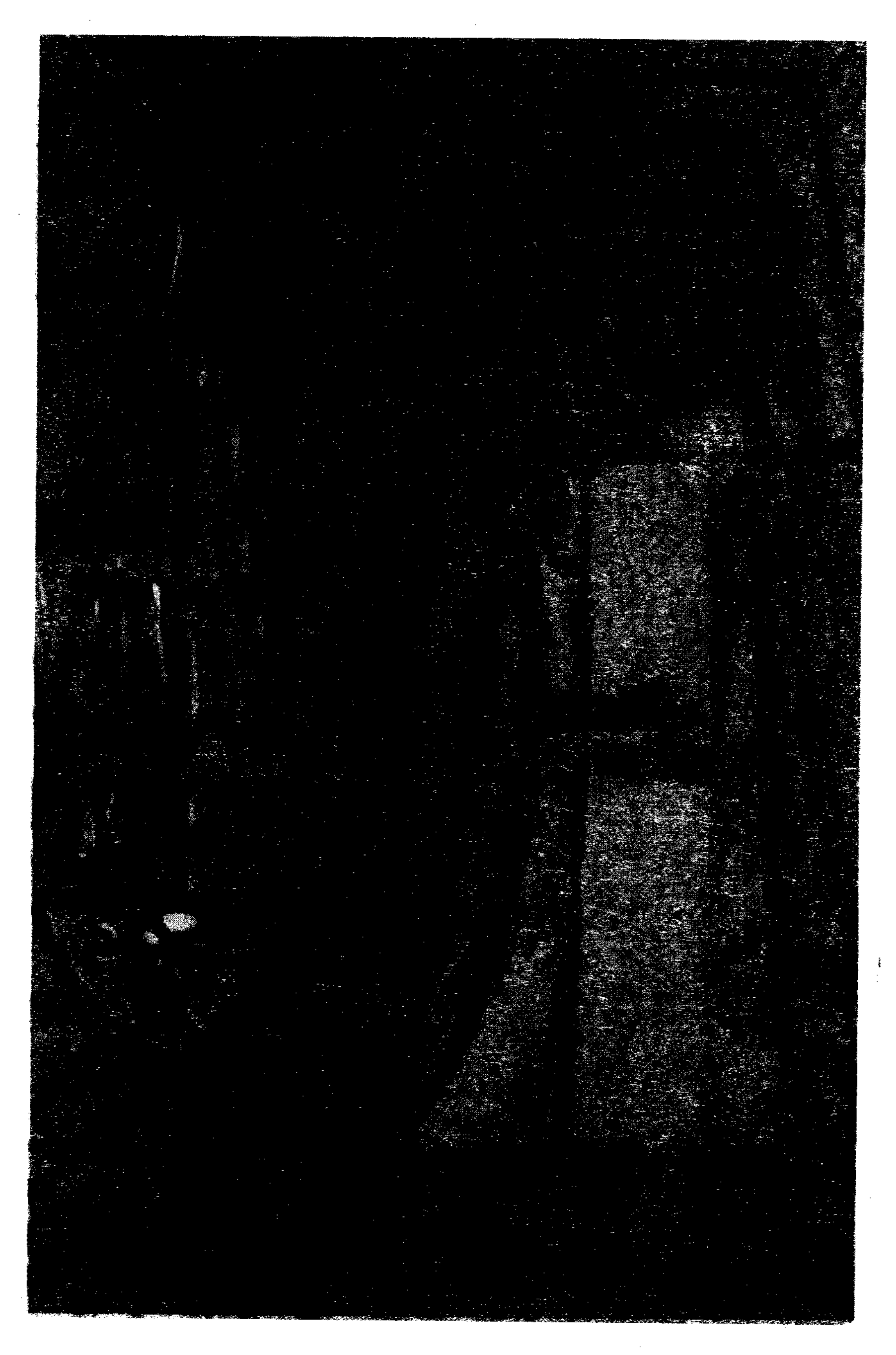
العنبر - ١٩٦٠ - ٦٥ × ٥٠ سم - زيت على قماش - فى سجن النساء فى القناطر، كان أسلوب الفنانة تعبيرا مناسبا للزمان والمكان .



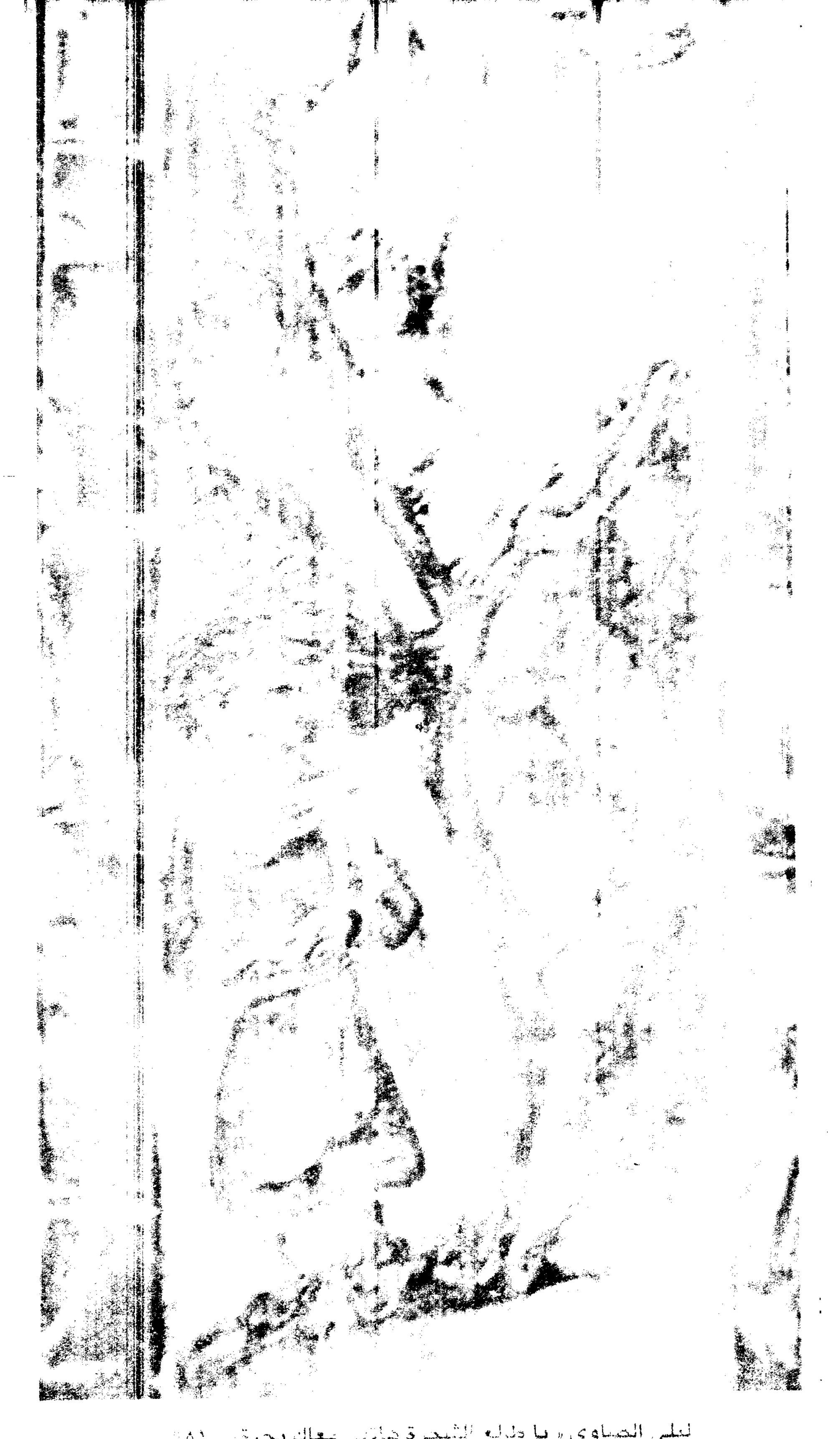
لوحة «فتاتان من النوبة» رسمت عام ١٩٧٧ بألوان زيتية مع ورق ذهب على قماش ـ ٦٠ × ١٢٠ سم .



جاذبية سرى « الزمان والمكان » ـ ١٩٨٤ ، ١١٦ × ١١٦ سم ـ زيت على قماش.



عفت ناجى «حاملات الغاز»



ليلى الصاوى « يا دلاع الشجرة » ... معالى بحرة ... ١٩٨١

ليلى عزت «الصحراء» ١٣٠ × ٢٠٠ سم



مارجوفيون «الرحيل في العاصفة» زيت على خشب ـ ١٢٠ × ١٠٠ سم ـ ١٩٦٣



مارجريت نخلة «المظاهرة» ١٩٠٨ - ١٩٧٩ .



مريم عبد العليم ـ لفظ الجلالة ـ ١٩٨٤ «جرافيك» جائزة أولى ميدالية ذهبية ـ ترينالي أوسلو ـ النرويج



الواحة الداخلة - الوان زيتية على تيوال - ١٠٠ × ١٠٠ سم - ١٩٩٥

مختار العطار

- الاسم كاملا : مختار محمد توفيق العطار.

- اسم الشهرة: مختار العطار.

- ولد فى ٣ سبتمبر ١٩٢٢ فى مدينة طهطا فى صعيد مصر.. الموطن الأصلى: مدينة الزقازيق بالشرقية.

- بعد حصوله على الشهادة التوجيهية - القسم العلمى، قضى عاما بقسم اللغة الانجليزية بكلية الآداب - جامعة القاهرة (١٩٣٩/١٩٤٠).

- ١٩٤١ / ١٩٤٢: التحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا بالزمالك بالقاهرة بقسم التصوير (الرسم الملون). وتخرج سنة ١٩٤٧.

- قضى عامين فى قسم الرسم بمعهد التربية للمعلمين: دراسات فوق جامعية فى التربية وعلم النفس بجامعة ابراهيم باشا (عين شمس حاليا) وحصل على الدبلوم ١٩٤٩.

- بدأ مشوار العمل الصحفى بدار النداء سنة١٩٤٩: رساما ومخرجا وكاتب قصة وسكرتيرتحرير لمجلة القصة النصف شهرية، وسكرتير صفحة الجمعة فى جريدة «صوت الأمة» اليومية، الصادرتين عن نفس الدار، حيث نشر قرابة ثلاثين قصة قصيرة فى كل من المجلة والجريدة.

- نشر بعد ذلك قرابة الخمسين قصة قصيرة فى مختلف الصحف والمجلات بينها : قصص للجميع، روز اليوسف، صباح الخير، الهدف، المساء، وطنى. ترجمت إحداها وهى لقاء عابر، ونشرت بعنوان «حقل الذرة» سنة ١٩٦٤، فى كتاب:

«انتولوجى دى لاليتير اتير آراب» ترجمة الصحفي المصري: راؤول مكاريوس وتقديم المستشرق الفرنسي «جاك بيرك».

- ١٩٦١: حصل على دبلوم خاص في علم النفس، وأعد رسالة الماجستير عن العناصر العاملية للنشاط الإبداعي إشراف الدكتور محمد عماد الدين إسماعيل.

- ١٩٦١ / ١٩٧٠ : عمل بالتليفزيون المصري في تحرير وإعداد البرامج الفنية وإلقاء الأحاديث : حوالي خمسمائة برنامج بينها ثلاثمائة بعنوان الفن والحياة.

- ١٩٦٣/ ١٩٦٦: أعد وكتب السيناريو وإخراج سبعة وعشرين فيلمًا سينمائياً تسجيليًا أبتكال ١٦مم «لحساب التليفزيون في سلسلة بعنوان «مع الفنانين العرب» لكبار ومشاهير رسامي مصر وملونيها ومثاليها، وبينهم الراحلين: راغب عياد، سيف وانلي، جمال السجيني، عبد العزيز درويش، حسن محمد حسن، شعبان زكي، سعيد الصدر، أحمد عثمان، فؤاد كامل، حسني البناني، سعد الخادم، عفت ناجي، عبد الفتاح عيد، حامد ندا، صلاح عبدالكريم. كامل مصطفى، كامل جاويش، عبدالسلام الشريف ـ الأفلام الوحيدة التي تصورهم أحياء. إضافة إلى المعاصرين الكبار: صلاح طاهر، تحية حليم، محمد حسين هجرس، جاذبية سري، حامد عويس، حسين بيكار. تصوير سينمائي نبيل البيه. إضافة إلى فيلم وثائقي لاستوديو الفنان الراحل محمد ناجي قبل تحويله إلى متحف، وآخر لمنزل أحمد صبري، وفيلم لمتحف كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية قبل تحويله إلى قسم الجرافيك.

- ١٩٧٠: أعد للإذاعة المصرية محطة الشرق الأوسط قرابة ال- ٢٣٠ برنامجًا خمس دقائق يوميًا بعنوان «فنون تشكيلية» إخراج: عبدالستار بدوي.

- ١٩٧١: تفرغ للنقد الفني ومتابعة الأحداث الثقافية، وتقديم تاريخ الفن في مصر والعالم، بدراسات ومقالات وتعليقات منشورة في صحف ومجلات الإذاعة، المساء، روز اليوسف، الجمهورية، الطليعة.

- ١٩٧٦/ ١٩٨٠: أعير لدولة الكويت للإشراف على الإخراج الفني للكتب المدرسية. حيث تابع نشر دراساته النقدية في صحف الكويت ومجلاتها وبينها: جريدة القبس ومجلة الكويت. إضافة إلى الأحاديث المذاعة في الراديو الكويتي.

- ١٩٧٩: أصدرت له سلسلة الكتاب الذهبى «بمؤسسة روز اليوسف فى عدد يناير مؤلفا بعنوان «ساحر الأوانى»: الفنان سعيد الصدر. وهى سلسلة من الدراسات عن حياة وأعمال رائد فن الآنية فى الشرق الأوسط. مجموعة من المقالات المتتابعة نشرتها جريدة المساء ثم توقفت باندلاع حرب أكتوبر المجيدة ١٩٧٣.

- ١٩٨٠ / ١٩٨١: ناقد فنى لمجلة روز اليوسف ومجلة الكويت بالكويت.

- ١٩٨١ حتى الآن: الناقد الفنى لمجلة المصور لمؤسسة دار الهلال حيث ينشر دراسات فى النقد وتاريخ الفنون (حوالى خمسمائة دراسة فى فلسفة الفن وتاريخ وسير الفنانين) واستعراض لما يرد فى الكتب والمجلات والصحف، العالمية الناطقة بالإنجليزية من قبيل التنوير والارتقاء بالثقافة الفنية. إضافة إلى باب بعنوان: فنون تشكيلية: نقد وتعليق يتضمن متابعة للأحداث الفنية والمعارض الفردية الهامة.

- ١٩٨٦: صدر له كتاب بعنوان: ليالى القاهرة.. الفنان: رشدى اسكندر باللغتين العربية والإنجليزية.

- أسهم فى مجلة العربى الصغير الكويتية الشهرية بسلسلة من الحكايات العلمية والفنية بعنوان: أصل الحكاية بالتعاون مع رسام الأطفال المعروف حسن حاكم.

- نشرت له مجلة الحرس الوطنى السعودية سلسلة من الدراسات فى تاريخ الفن. كما أنه الناقد الفنى ومستشار مجلة الشموع القاهرية الفصلية.

- يناير ١٩٩٣: صدر له الكتاب الأول فى سلسلة: دراسات فى نقد الفنون الجميلة التى تصدرها الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى بالتعاون مع هيئة الكتاب بعنوان «الفن والحداثة بين الأمس واليوم». وقد فاز بجائزة أفضل كتاب فن لعام ١٩٩٢ بمناسبة اليوبيل الفضى للهيئة.

- يونيو ١٩٩٤: نشرت له هيئة الكتاب بالتعاون مع جمعية النقاد كتابه الثانى فى السلسلة بعنوان الفنون الجميلة بين المتعة والمنفعة.

فبراير ١٩٩٦: نشرت له هيئة الكتاب بالتعاون مع جمعية النقاد الجزء الأول من كتابه الثالث فى السلسلة بعنوان «رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر».

– ١٩٩٧: رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر «الجزء الثانى» ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب.

– ١٩٩٨: رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر «الجزء الثالث» ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب.

– ١٩٩٩: آفاق الفن التشكيلى على مشارف القرن الحادى والعشرين ـ دار الشروق.

– ١٩٩٩: آفاق الفن الإسلامى «نظرة بعين الطائر» دار المعارف.

– ١٩٩٩: الطبعة الثانية لكتاب «ساحر الأوانى: الفنان سعيد الصدر» بعد التنقيح والإضافات – الناشر المركز القومى للفنون التشكيلية بوزارة الثقافة.

– ١٩٩٩: الفن التشكيلى فى مصر.. إلى أين؟ الهيئة المصرية العامة لكتاب.

حاشية:

يسهم بالأحاديث والمحاضرات والندوات فى عرض ومناقشة قضايا الفنون الجميلة والتشكيلية، وتاريخ الفن فى البرامج الإذاعية والتليفزيونية، والمحافل العامة فى مختلف المناسبات، وفى المعارض الخاصة والعامة والمحلية والدولية كالبيناليات والترياناليات واللقاءات الفكرية التى تعقد فى القاهرة والإسكندرية، كما يشترك فى لجان تحكيم المسابقات الرسمية، ووضع اللوائح والنظم للصالونات والمعارض العامة التى تستحدثها وزارة الثقافة:كصالون الشباب وبينالى القاهرة، إضافة إلى دراسة أكاديمية تتصدر الكتاب الذى صدر عن أعمال الوزير الفنان: فاروق حسنى فى عام ١٩٩٥ ـ ودليل متحف الفن المصرى الحديث ومقدمةكتالوج بينالى القاهرة الأول وتقديم فنانى الجناح المصرى فى كتالوج معهد العالم العربى فى باريس وأبحاث متفرقة فى مجلة إبداع الشهرية ومجلة الشموع الفصلية وغيرها من المجلات الأدبية والفنية.

– نائب رئيس الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى.

– عضو فى : نقابة التشكيليين، جمعية محبى الفنون الجميلة، لأتيليه القاهرة جماعة الكتاب والفنانين.

– مختار العطار: ٦٦ شارع المنيل (الروضة) – القاهرة: تليفون ٣٦٥٤٩٠٤ محمول ٠١٢/٣٤٣٥٦٤٢.

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٦١٠٧ / ٢٠٠٢

I.S.B.N . 977 - 01 - 8175 - 7